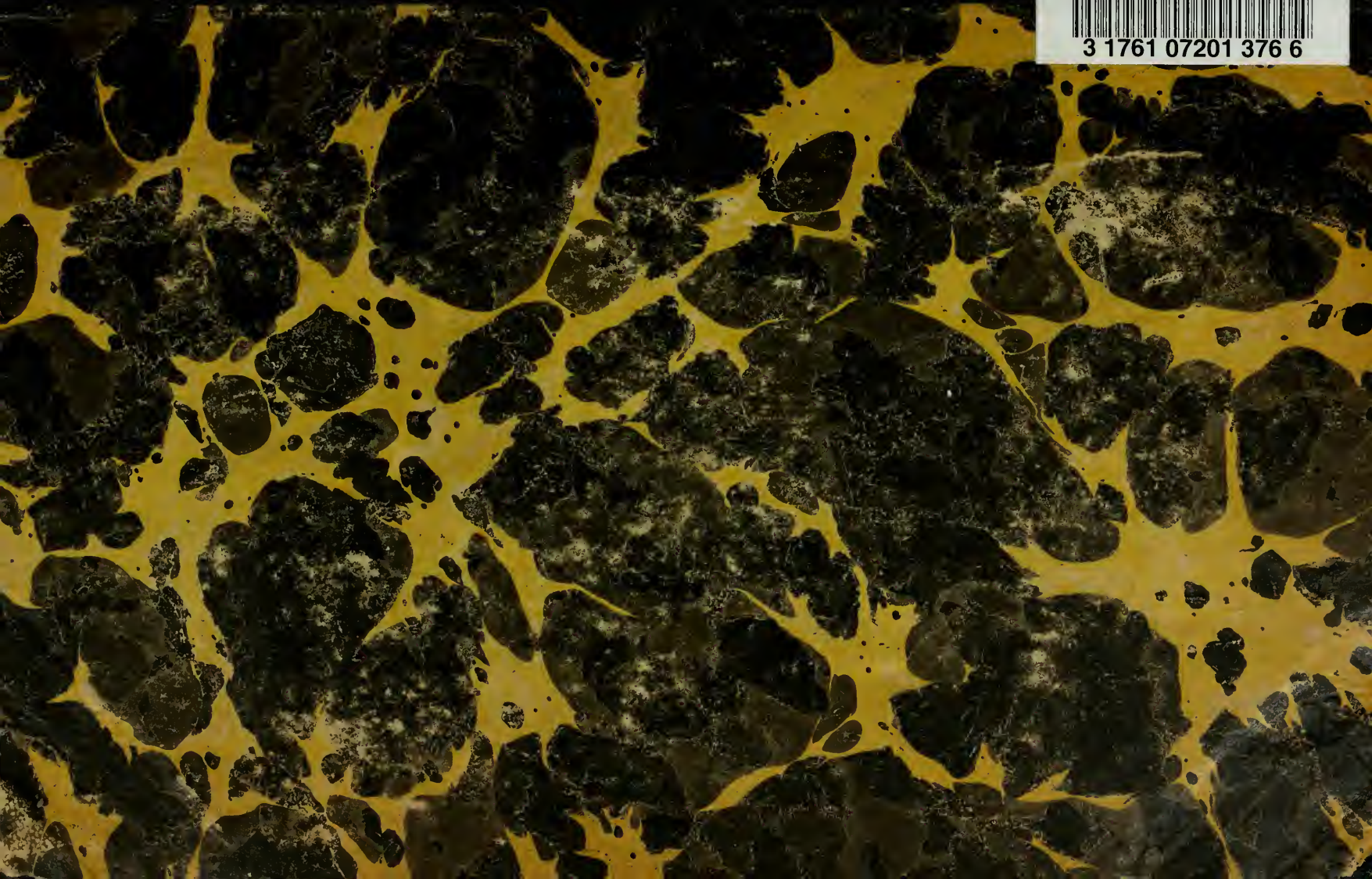
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 376 6



Wagners Mutter.

Das Leben
Richard Wagners

in sechs Büchern

dargestellt

von

Carl Fr. Glasenapp.

Vierte, neu bearbeitete Ausgabe.

Erster Band.

(1813—1843.)

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1905.

ML
410
W1G52
1905
Bd. 1

LIBRARY
APR 30 1962
UNIVERSITY OF TORONTO

92478

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Vorwort.

Indem der Verfasser den gegenwärtigen Band nach längerer Zwischenzeit wieder an die Öffentlichkeit hinaussendet, kann er sich der genugtuenden Wahrnehmung nicht verschließen, daß dieser Teil der Arbeit — in seiner nunmehr erneuten Gestalt — würdiger, als dies noch vor zehn Jahren möglich war, die Reihe seiner Nachfolger eröffnet. Einerseits haben sich darin die brieflichen Selbstzeugnisse gegen früher nicht unerheblich gemehrt. Andererseits hat es nun aber der Verfasser auch für angezeigt erachtet, einige schon bei der letzten Durcharbeitung in seinen Händen befindliche biographische Dokumente, die er damals noch als entbehrlich zurückhielt, nunmehr am geeigneten Ort in seine Darstellung mit hineinzubeziehen, wo sie zur Ergänzung der vorhandenen Nachrichten oder zur besseren Beleuchtung der Tatsachen dienlich sein konnten. Allerdings hat dadurch dieser Band, bei aller auch jetzt noch durchgeführten Beschränkung des Stofflichen, im Verhältnis zu seiner früheren Fassung, fast um ein Fünfteil seines Umfanges zugenommen. Es ist aber in Betracht zu ziehen, daß er dafür die dreifache Zeitdauer jedes einzelnen der folgenden Bände, nämlich drei volle Jahrzehnte von Wagners Leben umfaßt und daß gerade diese Werde- und Lehrjahre des in seiner Entwickelung begriffenen Genius für das Verständnis alles Folgenden von nicht geringer Bedeutung sind.

Seinem ganzen Wesen und dem Bewußtsein nach, das er von sich selber hegte — so wenig leicht es ihm fiel, dies seiner jeweiligen Umgebung verständlich zu machen! — ist der früheste Wagner recht auffällig derselbe, wie nur in irgend einer späteren Periode seines Lebens: die Verkörperung des Schopenhauerschen Lehrsatzes von der Unveränderlichkeit des angeborenen Charakters, der Identität der Persönlichkeit auf ihren verschiedenen Lebensstufen. Aus allen seither uns bekannt gewordenen Zeugnissen hat sich uns die Darstellung bestätigt, der wir bereits in der ersten Ausgabe unter dem unmittelbaren Eindruck eigener Anschauung Worte verliehen. ‚Nehmt diesem Antlitz,‘ so schrieben wir damals, ‚die tiefen Furchen, welche schwere

und leidenvolle Kämpfe in dasselbe gezogen, und Ihr dürft es wagen, aus diesem kühn vorspringenden Kinn, dieser furchtlos offenen Stirn den Dichter des ›Liebesverbotes‹ und des ›Rienzi‹ herauszulesen, der von Riga aus seine verwegene Fahrt zur Eroberung von Paris antrat und dem es statt dessen gelang, sich *selbst* zu finden und das von seinem Genius gesteckte höchste künstlerische Ziel zu erkennen.‘ Diese ausgeprägte Erscheinung, einzig in ihrer Art, durch ihre Geisteshöhe, wie das Unbegrenzte ihrer Begabung, ihrer Aneignungsfähigkeit, durch das Eigenartige ihrer Kunst- und Lebensauffassung von ihrer gesamten Zeitgenossenschaft völlig verschieden, ist dafür in allen Epochen ihres Daseins sich selber gleich und treu geblieben: sie hat sich in dem weiten Lauf eines ereignisreichen, stürmisch wechselnden Lebens in keinem wesentlichen Zuge verändert. Es ist nur der Dürftigkeit und Beschränktheit unserer Nachrichten, dem unzureichenden Verständnis seiner Natur und Anlage durch die ihm Nahestehenden zuzuschreiben, wenn uns so wenig Züge erhalten sind, die uns schon in dem Knaben, dem *Kinde* alle Charakterzüge des Mannes, des schöpferischen Reformators bekunden: den Stolz wie die Weichheit; den unbeugsamen Wahrheitssinn, den Ernst der Überzeugung, wie den befreienden Humor; den durchdringenden Scharfblick der Beobachtung, der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung, wie die Kraft der Intuition; bis auf den Wechsel der Stimmungen, den früh bezeugten Gegensatz zwischen übermütiger, zur Ausgelassenheit gesteigerter Heiterkeit und tief schmerzlicher Melancholie, — erstere ihm aus dem Innern quellend, letztere durch äußere Hindernisse ihm aufgedrängt. Mit dieser inneren Identität und Kontinuität geht nicht allein das ihm eigene staunenswert helle und klare Gedächtnis für die geringsten Vorfälle seiner frühen und frühesten Jugendzeit Hand in Hand: sondern es erklärt sich daraus auf der anderen Seite nicht minder (wie nicht allein das Spätere das Frühere in sich schließt und umfaßt, sondern auch dieses Spätere dem Früheren bereits innewohnt!) jene, in seiner ersten Pariser Periode von Pecht an ihm beobachtete und treffend bezeichnete ‚geheimnisvolle Magie seines Wesens,‘ — wenn man sich nämlich darüber klar wird, daß, was in ihm lebte, weit über seine zeitweiligen begrenzten Leistungen hinausging, daß ‚Tannhäuser‘ und ‚Tristan‘ als Möglichkeiten, ja als ideelle Wirklichkeiten bereits in ihm vorhanden waren, während er tatsächlich erst auf die vollendete Partitur seines ‚Liebesverbotes‘ hinweisen konnte und sein ‚Rienzi‘ nur erst im Entstehen begriffen war.

Das erste Buch unseres gegenwärtigen Bandes geleitet uns bis zum Abschluß seiner Jünglingsjahre und zu seinem frühesten Eintritt in eine künstlerische Funktion am modernen Theater: es bringt zugleich seine *rein musi-*

kalische Entwickelungsperiode, als Komponist von Ouvertüren und Symphonien, zum Abschluß. Es sind dies die beiden ersten Jahrzehnte seines Lebens, von 1813—1833. Für die soeben von uns behauptete innere Kontinuität ist es inzwischen bezeichnend, wenn erst kürzlich R. Breithaupt, in seiner geistvollen Analyse der Fis moll-Fantasie (S. 143 dieses Bandes), in diesem so ganz jugendlichen Werke bereits den Tristantyp in vollster Schärfe und Plastik, die protoplasmische Urform des Sehnsuchtsmotives nachweist, und das ganze Tonstück in Fleisch und Blut, Schwung, Ernst, Tiefe und ‚echter, weil verhaltener Leidenschaft' als einen echten Wagner, voll leidenschaftlicher Züge, kühner Ausblicke und dramatischer Ansätze bezeichnet. Der Schluß desselben, mit einem bedeutungsvollen Anklang an den dritten Tannhäuser-Akt (‚Inbrunst im Herzen') ist nach ihm mehr als eine bloße Vorahnung, — ‚das ist die Gewißheit des späteren Wagner.'[1] Mit vollem Recht ist darauf hingewiesen worden, daß, auch der Zeitfolge nach, nicht allein im aprioriſchen, idealen Sinne, der Dichter in Wagner älter sei als der Musiker; trotzdem finden wir ihn in diesem frühen Zeitabschnitt seiner Produktivität, im Ringen nach voller Aneignung des musikalischen Ausdruckes, fast ausschließlich als Musiker beschäftigt. Der Dramatiker, schon vor dem Musiker durch das ‚große Trauerspiel' seiner Knabenzeit, sowie durch den Entwurf und die teilweise Ausführung der ‚Hochzeit' angekündigt, tritt mit der zweiten Periode (1833—1843) vollends an das Tageslicht: die ‚Feen', das ‚Liebesverbot', der Entwurf der ‚hohen Braut', ‚Rienzi' und der ‚Holländer' folgen — trotz aller Beunruhigungen durch die Peripetieen seiner äußeren Existenz — im Lauf eines Jahrzehnts aufeinander; im Entwurfe der ‚Sarazenin', in der Konzeption des ‚Tannhäuser', zeigt sich bereits seine weitere Entwickelung an. Der Dramatiker, der zur Verwirklichung seiner höchsten dichterischen Absichten die Allgewalt des musikalischen Ausdruckes als wesentlichen Faktor seines Kunstwerkes sich erkor, mußte, solange er noch nicht mit bewußtem Drange die Bahn des Reformators beschritt, zunächst in den notwendigen Irrtum der ‚Oper' verfallen, und deren damaliger glanzvoller Höhepunkt, die Pariser ‚große Oper', und somit die Vorstellung jenes Paris selbst, mit unwiderstehlicher Anziehungskraft, in immer engerer Umkreisung ihre magisch leisen Schlingen um ihn ziehen, wie der schwarze Pudel Fausten auf seinem Osterspaziergang umkreist. Mit kühnem Wagemut unternimmt er

[1] Vgl. die ausführlichen Mitteilungen aus dieser Analyse im Anhang dieses Bandes S. 495 f.; oder noch besser den lesenswerten, mit Notenbeispielen ausgestatteten Originalaufsatz selbst (auf welchen jene Zitate nur hinweisen sollen!) unter dem Titel ‚Richard Wagners Klaviermusik' von Rudolf M. Breithaupt, in der Zeitschrift ‚Die Musik' Jahrg. III, Heft 20.

die abenteuerliche Fahrt, unter tausend Nöten und Entbehrungen lernt er, an Ort und Stelle angelangt, die Nichtigkeit des berückenden Trugbildes durchschauen, das seine Phantasie so lange gefesselt. Noch bleibt ihm der andere Irrtum zu erkennen und zu überwinden, — der Irrtum über den tatsächlichen Wert oder Unwert unserer gesamten modernen Kunstübung. Auch ihn zu lösen, den er bereits bei seinem erneuten Eintritt in eine Theaterfunktion (sei es auch an einem Hoftheater ersten Ranges) in sicherem Vorgefühl sich eingestand, — das blieb die Aufgabe des dritten Zeitraumes in seinem Leben (1843—1853), welcher den Inhalt des nächstfolgenden Abschnittes unserer Darstellung bildet; der gegenwärtige geleitet ihn und uns bloß erst bis an die Schwelle seiner Dresdener Kapellmeisterschaft.

‚Ich ersah', so berichtet er selbst, ‚einen außerordentlichen Glücksfall in dem, was sehr bald die Quelle eines verzehrenden Leidens für mich werden sollte.' Daß er dies dennoch vorausempfand, daß eine starke innere Abneigung ihn davor warnte, sich von neuem in den Dienst dieses Kunstlebens zu stellen, ist bedeutsam genug, für seinen reformatorischen Drang, wie für sein ausgesprochenes Bedürfnis nach produktiver Freiheit und Unabhängigkeit. Viel lieber hätte er schon damals durch seine Werke von außen her auf die deutschen Theater eingewirkt, als sich persönlich durch ein Amt an eines derselben zu binden. Nun aber gehört es mit zu dem Wertvollsten, was wir dem Leser in dieser neuen Ausgabe bieten können, daß wir ganz dieses gleiche Gefühl der Abneigung gegen ein derartiges Amt schon vor dem Eintritt in seine allererste — Magdeburger — Kapellmeisterfunktion in ihm wahrnehmen. Das Bild jener von uns betonten inneren Kontinuität seines Wesens und Charakters wird durch diesen einen Zug ganz erheblich bereichert. Um keinen Preis hätte er nach der gewaltsamen Abwerfung des Dresdener Jochs und der großen Umwälzung, die das Jahr 1849 in seinen Lebensverhältnissen bewirkte, je wieder eine Stellung an einem modernen Theater übernommen. Nun tritt aber schon im Sommer 1834 der gleiche Widerwille dagegen, sich an den Theaterdienst zu binden, der gleiche Unabhängigkeitstrieb, das gleiche Verlangen nach freier Schaffensmuße, aus einer brieflichen Äußerung an die Schwester Rosalie unwiderleglich hervor. Mitten im Genusse der letzten goldenen Tage seiner jugendlichen Freiheit durchschaudert ihn das Gefühl davon: ‚sollten die glücklichen Tage, die ich jetzt genieße, sich vielleicht bald an mir rächen?' Es ist derselbe Schauder, den er späterhin, kurz vor dem Eintritt in die Dresdener Atmosphäre, vor einem banalen, langweiligen ‚Glück' unter den dortigen ‚Hofräten und Eseln' und dem ‚Theatergesindel' empfindet. Und dieses noch unbestimmt sich äußernde Gefühl trügt ihn nicht: die Veranlassung

sich zu binden, jene goldene Freiheit und Schaffensmuße zu opfern, sie lauert hier wie dort bereits auf ihn, sie steht beidemal schon vor der Tür. Unmittelbar darauf meldet sich die Magdeburger Vakanz. Und von hier ab beginnt der Kampf und Krampf, die Unruhe, das Ringen mit Entbehrung und Not, — die Tragik seines Daseins. Der geborene Reformator der deutschen Kunst war nicht dazu bestimmt, als Musikdirektor an Theatern zweiten und dritten Ranges seine Existenz zu fristen. Er selbst spricht einmal, in der Autobiographie von 1842, von seiner ‚schnell ergriffenen Selbständigkeit.‘ Diese Selbständigkeit war aber nicht aus freien Stücken von ihm ergriffen, sie war ihm aufgedrängt. Aufgedrängt durch den reichen Schwager Brockhaus, der sich die Sorge für seinen Unterhalt ersparen wollte, ohne einen Begriff von seiner Begabung, den er, wie es scheint, zeitlebens nicht gewonnen hat: aufgedrängt fast auch durch die eigene Mutter, wenn sie ihm zuredet, selbst ‚mit der Hälfte Gage‘ an dem bankerotten Magdeburger Theater zu verbleiben. Er sollte mit einundzwanzig Jahren auf eigenen Füßen stehen; war es doch auch den andern Geschwistern nicht anders gegangen. Mit Ausnahme Alberts, der die ihm durch den Stiefvater zugedachte Möglichkeit eines mehrjährigen Studiums der Medizin freiwillig aufgab, um gegen Geyers Rat und Wunsch, die Laufbahn des Sängers und Schauspielers zu ergreifen! Überblickt man jedoch den außerordentlichen Reichtum in Wagners erster jugendlicher Produktion, unmittelbar nach dem Abschluß seiner Studien bei Weinlig, so muß es einen noch nachträglich schmerzen, ihn aus dieser vollen glühenden Schaffensfreudigkeit gerissen zu sehen.

Aus dieser frühesten Zeit seiner eifrigen rein musikalischen Produktion hat nun eine ausnahmsweise günstige Fügung, ein Glückszufall seltener Art, ein vereinzeltes, überaus kostbares biographisches Zeugnis in Gestalt eines Briefes an die ihm stets besonders nahestehende Schwester Ottilie (nachmals Frau Prof. Hermann Brockhaus) bis auf unsere Tage erhalten. Dasselbe ging dem Verfasser erst in letzter Stunde, nach dem völligen Abschluß des vorliegenden Bandes (nebst Anhang!) durch die besondere Güte der Tochter Ottiliens zu. Die darin enthaltenen biographischen Daten dem Leser bis zu einer ungewissen erneuten Durchpflügung dieses Zeitgebietes — in einer späteren Auflage — vorzuenthalten, würde uns wie eine Versündigung erschienen sein. Da wir sie nun aber doch nicht am rechten Orte verwerten (nämlich die darin enthaltenen wichtigen Angaben auf Seite 151/52 dieses Bandes in den Text hineinverarbeiten) konnten, blieb uns kein anderes Auskunftsmittel übrig, als das Dokument selbst der gegenwärtigen, einzig noch offenen Stelle — dieses Vorwortes — als eine Perle von höchstem Werte einzufügen. Zum Ver-

ständnis der Situation sei erwähnt, daß die Schwester Ottilie im Sommer des Jahres 1831 zu fast einjährigem Besuch nach Kopenhagen gegangen war, in das Haus des dänischen Dichters Adam Oehlenschläger, der durch wiederholte Aufenthalte in Dresden mit den dortigen Verhältnissen in mannigfacher Berührung stand und mit dessen Tochter Charlotte sie befreundet war. Sie verweilte daselbst bis zum vorgerückten Frühjahr des folgenden Jahres; ‚die Nachricht von Goethes Tode (22. März 1832) hat sie noch in Kopenhagen empfangen.' Gerade diese, ungefähr neun- bis zehnmonatliche Abwesenheit gab dem Bruder Veranlassung, in seinem vom 3. März datierten, aber erst am 21. März zum Abschluß gelangten Schreiben einen eingehenden Rückblick auf seine Erlebnisse während des für ihn so ereignisreichen Jahres zu werfen, der bis auf den Moment ihrer Abreise zurückgreift. ‚Wie sehr hat es mich doch betrübt, daß ich nicht von Dir Abschied nehmen konnte, als Du von hier wegreistest!' ‚Recht wehmütig war mir es, als ich in dem Gasthofe bei Kulm verweilte, wo Du, wie mir die Mutter sagte, den letzten Abschied genommen hattest.' Gemeint ist die sächsische Ortschaft Kulm auf dem Wege von Dresden nach Teplitz, die uns schon in der älteren Familiengeschichte (Seite 12 dieses Bandes) begegnet und deren Bäder die Mutter nach den uns vorliegenden Angaben ‚regelmäßig', und somit auch im Sommer 1831, besuchte. Der Brief selbst, 4 eng beschriebene Oktavseiten, zeigt uns auf seinen vergilbten Blättern so recht den jungen Wagner auf dem Wendepunkt seines frühen Jünglingsalters zu beginnender männlichen Reife; ergreifend berührt uns darin der fast noch kindliche Ton, in welchem er von seiner Liebe zu Weinlig, von dem Wohlgefühl seiner Freude über seine ersten, vor der Öffentlichkeit seiner Vaterstadt errungenen Erfolge berichtet, im Verein mit den ausgeprägten Schriftzügen, die schon dieselbe Federführung, dieselben Eigenheiten, wie in der ganzen nächstfolgenden Periode von den ‚Feen' bis zum ‚Rienzi' aufweisen.

‚Vielleicht erfährst (Du) doch gerne, wie es mit mir steht, da Du Dich noch in einem Deiner letzten Briefe so sorgfältig um mich bekümmertest', so beginnt der erzählende Teil des Schreibens. ‚Ach, wie schmerzt es mich, Dir sagen zu müssen, daß ich wohl eine Zeitlang recht lüderlich und durch den Umgang mit Studenten sehr von meinem Ziel entfernt worden war' (S. 135 ff.) ‚und deshalb der guten Mutter recht viel Sorgen und Not machte; bis ich mich endlich ermannte und durch meinen neuen Lehrer so in meiner Besserung befestigt wurde, daß ich jetzt auf dem Punkte stehe, von dem aus ich meinen höheren Lebensplan schon für fast betreten halten kann. Du mußt nämlich wissen, daß ich schon über ein halbes Jahr der Schüler des hiesigen

Kantors Weinlig bin, den man wohl mit Recht für den größten, jetzt lebenden Kontrapunktisten halten kann, und der dabei als Mensch so ausgezeichnet ist, daß ich ihn durchaus wie einen Vater liebe. Er hat mich mit einer solchen Liebe herausgebildet, daß ich schon jetzt meine Lehrzeit, nach seinem eigenen Ausspruche für beendet betrachte, und er mir jetzt nur noch als ratender Freund zur Seite steht. Wie sehr er mich selbst liebt, kann Dir das beweisen, daß er, als ihn die Mutter nach halbjährigem Unterricht um die Bestimmung des Honorars fragte, äußerte: es würde unbillig von ihm sein, wenn er für die Freude, mich unterrichtet zu haben, noch Bezahlung annehmen wollte; mein Fleiß und seine Hoffnungen von mir belohnten ihn hinlänglich'. Man vergleiche hierzu seinen auf S. 143, 44 dieses Bandes erwähnten Besuch bei der Mutter, der durch die vorstehenden eigenen Angaben Wagners auf das Willkommenste ergänzt wird.

‚Nun kannst Du Dir wohl auch denken', fährt der Bericht fort, ‚daß das Alles Früchte getragen hat. — Vergange(ne Weihnachten wurde im Theater eine Ouvertüre von mir aufgeführt[1], und vorige Woche sogar eine im Großen Konzert[2]. Du mußt nämlich wissen, daß das letztere keine Kleinigkeit ist; denn ehe etwas für das Konzert von einem jungen Komponisten angenommen wird, muß das Werk von allen Musikverständigen der Konzert-Direktion für würdig gehalten werden; daß meine Ouvertüre also angenommen wurde, kann Dir beweisen, daß etwas dahinter ist. — Jetzt muß ich Dir aber den für mich gewiß wichtigen Abend der Aufführung berichten: Rosalie und Luise waren zugegen. Von lebhaftem Erfolg konnte ich mir keineswegs etwas erwarten, da erstlich in (diesem) Konzert selten Ouvertüren applaudiert werden, und zweitens kurz vorher neue Ouvertüren von Marschner und Lindpaintner, ohne eine Hand in Bewegung zu setzen, aufgeführt worden waren; — meine Spannung war aber demohngeachtet ungeheuer, und ich verging fast vor Angst und Zagen (Ach, wärest Du nur da gewesen!). Denke Dir also mein freudiges Erstaunen, als nach dem Schluß meiner Ouvertüre der ganze Saal zu applaudieren anfängt, und zwar so, als ob sie das größte Meisterwerk gehört hätten; ich wußte nicht wie mir zu Mute war, das kann ich Dir versichern! — Luise war so ergriffen, daß sie weinte: — wie hab' ich mir da gewünscht, daß Du zugegen gewesen wärest, Du hättest Dich gewiß auch ein wenig gefreut! —'

[1] Nach einer älteren Notiz Tapperts (in der Allg. Deutschen Musikzeitg. 1877, S. 378) wäre diese ‚im Theater zu Leipzig am 25. Dezember 1831 gespielte' Ouvertüre die Konzertouvertüre in Dmoll gewesen, vgl. S. 145 u. 151 dieses vorliegenden Bandes. — [2] Am 23. Februar 1832 im 16. Abonnements-Konzert des Gewandhauses, vgl. S. 151 dieses Bandes.

‚Genug davon! — — Noch eine andere Nachricht: — in dieser Woche wird eine Klaviersonate von mir im Druck erscheinen, die ich meinem Weinlig dediziert habe[1]. Ich habe dafür für 20 Thaler Noten bekommen. Gern würd' ich Dir ein Exemplar davon zuschicken, wenn ich nicht bedächte, daß der Transport fast noch den Preis übersteigen würde, für den Du sie in Kopenhagen selbst bekommen kannst; gehe deshalb nur in eine Musikalienhandlung und laß sie Dir unter dem Titel: ›Sonate für das Pianoforte von Richard Wagner, 1. Werk, Leipzig bei Breitkopf und Härtel‹ aus Leipzig verschreiben. Sie ist nicht sehr schwer, und im Fall Du sie selbst nicht gleich solltest spielen können, so bitte nur in meinem Namen Fräulein Lottchen' (Oehlenschläger), ‚Dir dieselbe vorzuspielen; — es soll mich sehr freuen, wenn sie Dir gefällt. — Neuerdings hatte ich auch zu König Enzio, einem neuen Trauerspiel von Raupach' (S. 151) ‚eine Ouvertüre komponiert, die bei jedesmaliger Darstellung des Stückes im Theater aufgeführt wird. Sie gefällt allen. — Nun aber nichts weiter von meinen Produkten; sobald Du wieder bei uns sein wirst, wird es mir ein Vergnügen machen, Dir, meine gute Schwester, Alles mitzuteilen.' So weit reichen die — unabgesandten — Mitteilungen unter dem Datum des 3. März, sie werden erst nach mehreren Wochen (21. März) wieder aufgenommen, um nun als Einlage zu einem Briefe Rosaliens abzugehen, nachdem inzwischen auch die Adressatin wieder von sich und ihrer Absicht einer baldigen Heimkehr hat vernehmen lassen. ‚Wie sehr hab' ich mich in Deinem letzten Briefe besonders darüber gefreut, daß Dir die Sehnsucht nach uns zurück sehr ankommt; sie wird gewiß Deine Herreise beschleunigen; ach komm nur ja recht bald, daß, wenn Rosalie weggeht, ich nicht ganz allein bin, ohne Jemand, der mir auch durch die Musik verwandt ist. — Ich habe übrigens während der Zeit der Unterbrechung dieses Briefes wieder eine Ouvertüre geschrieben, die ich in dem Musikverein dirigieren werde[2]; vielleicht bringe ich sie auch noch in dem Großen Konzerte dran. — Ach! Gott, da fange ich schon wieder von meinen Kompositionen an; um dies alte Lied zu unterbrechen, will ich nur gleich den Brief schließen.'

Wie durch einen Zauber setzen uns diese frühesten ausführlichen Nachrichten in eine unmittelbare Berührung mit seiner damaligen Entwickelungsperiode, in welcher die innere Fülle der Gesichte, die Erscheinungen neuer Tongestalten seiner jungen schaffenden Phantasie ohne Unterlaß rastlos sich

[1] Seite 143 dieses Bandes, nebst der in der Anmerkung erwähnten auf die ‚Ostermesse 1832' bezüglichen Anzeige. — [2] Der ‚Musikverein' ist die ‚Enterpe' (S. 152 dieses Bandes, die Ouvertüre die in C dur mit der ausgearbeiteten Fuge im Schluß-Allegro S. 151.

zudrängten und das Publikum seiner Vaterstadt, selbst in den exklusiven ‚großen Konzerten' seine ersten Versuche mit teilnehmender Ermutigung entgegennahm. Schon nach zwei Jahren hat sich das Verhältnis völlig verschoben: der Stern Mendelssohns war über dem Leipziger Gewandhause aufgegangen, eine neue glänzende musikalische Ära über diese Stätte hereingebrochen. Vor dieser strahlenden, die Augen der Leipziger blendenden Sonne mußte sich das Gestirn des werdenden jungen Meisters in weite nebelhafte Ferne zurückziehen; erst mit der vollendeten Partitur des ‚Rienzi' und des ‚fliegenden Holländers', dem bereits konzipierten ‚Tannhäuser' im Kopf und Herzen, kehrte er in die deutsche Heimat zurück. Inzwischen hatte er den großen entscheidenden Schritt aus dem Konzertsaal auf die Bühne, als den eigentlichen Raum für seine schöpferische Geistesentfaltung getan, aber auch die Produkte seiner dramatischen Muse fanden in seiner Vaterstadt keine freundliche Aufnahme. Konzertsaal und Theater blieben ihm hier auf Jahrzehnte hinaus verschlossen. Vierzehn Jahre nach jener ersten wohlwollenden Begrüßung seiner orchestralen Versuche, erlebt in dem, inzwischen architektonisch glanzvoll erneuten Gewandhaussaale, seine ‚Tannhäuser'-Ouvertüre unter Mendelssohns Leitung ihren Durchfall; wiederum sechzehn Jahre später, als er aus dem Exil zum ersten Mal wieder in die ihm entfremdete Vaterstadt heimkehrt, gähnt ihm zu seiner Begrüßung ein leerer Saal entgegen und eine neidverblendete, parteiisch gegen ihn eingenommene Lokalkritik durfte sich erdreisten, sein reichgegliedertes, in den Details, wie im Gesamtaufbau lebenstrotzendes ‚Meistersinger'-Vorspiel als ‚reizlos, wüst und unüberschaulich' zu verurteilen.

So war es mit jener, bürgerlichen und künstlerischen ‚Selbständigkeit' bestellt, in die er sich im ersten Beginn seiner Laufbahn wider seinen Willen gedrängt sah; sie war gleichbedeutend mit einer andauernden Abwendung von ihm, beim ersten Hervortreten seiner wirklichen Eigenart. Gewahrt man die Sicherheit seines dramatisch-musikalischen Gestaltens gleich in seinem Erstlingswerke, den ‚Feen'; die Leichtigkeit und den Schwung in der Anlage des ‚Liebesverbotes', die Präzision und die Gedrängtheit der theatralischen Wirkung in dem Entwurf dieser Szenen: so drängt sich einem vollends die Überzeugung auf, wie überflüssig diese ‚praktischen Lehrjahre' an verkommenen deutschen Theatern, die unfruchtbaren Kämpfe mit schweren äußeren Sorgen und Nöten für ihn waren; daß er als schaffender Künstler ihrer nicht bedurfte, um auf dem ihm angestammten Boden der Bühne heimisch zu sein. Nach dem Magdeburger Zusammenbruch erstrebt er vorübergehend ein ähnliches Asyl, wie es Schiller in Bauerbach gefunden, bei seinem begüterten

Freunde Apel auf dessen Landgut Ermlitz: vielleicht wäre es bei Erfüllung dieses Wunsches auch nicht zu seiner verfrühten Heirat gekommen! Er muß als Antwort erfahren, es ginge nicht an; weil daselbst — ‚gebaut würde'! (Siehe seine Kritik dieser Antwort auf S. 267 dieses Bandes!) Das sind Züge, die wir dem Leser noch in keiner früheren Ausgabe bieten konnten, weil die brieflichen Belege dafür einstweilen noch im Privatbesitz ruhten und die Tatsachen dem Verfasser selbst noch nicht in diesem klaren Lichte sich darstellten. In voller Heimatlosigkeit sucht er sich — von den Seinigen abgeschieden — im fernen Nordosten ein Heim, eine Häuslichkeit zu erzwingen und gerät dadurch in nur noch verworrenere Komplikationen seines Daseins. Dann — Riga, dann — Paris! Den dortigen, zufällig angetroffenen Verwandten kommt er (nach Kietz Erzählung S. 346) ungelegen; alles, was ihm ‚verwandt' ist, zieht sich ostensibel von ihm zurück; der Buchhändler Avenarius, soeben sein Schwager geworden, darf sich rühmen, daß, unter all seinen Angehörigen keiner so bereitwillig sein würde, wie er, ihm nützlich zu sein, wenn er — dazu in der Lage wäre. Wirklich hat er dem in der fremden Weltstadt Ringenden damals, soweit dies in seinem Vermögen stand, aus seinen bescheidenen Mitteln geholfen.

‚So ein Lebenslauf, wie der meinige, muß den Zuschauer immer täuschen', ruft er in späteren Jahren, wiederum in Paris, unter entsprechenden Verhältnissen aus; ‚er sieht mich in Taten und Unternehmungen, die er für die meinigen hält, während sie mir im Grunde ganz fremd sind: wer gewahrt oft den Widerwillen, der mich dabei beseelt?' Aber er weiß dann auch seines ‚Dämons' zu gedenken, der ihn auf den wilden Pfaden des Exils und der Entbehrung zu dem Ziele fortreißt, zu welchem ihm die gebahnten Wege verschlossen bleiben. Auch zu dem tollkühnen Pariser Unternehmen, so innerlich notwendig es sich in seiner jugendlichen Entwickelung ausnimmt, wurde er durch die Umstände gedrängt. Was davon ihm gehört, ist der eine, immer wiederkehrende Zug all seiner Pläne und Entschließungen: wo irgend die Bahn sich ihm verschloß, hat er nie den schwächlicheren, geringeren, immer den kühneren, größeren, weiterreichenden Ausweg vorgezogen, und so schon aus dem Königsberger Elend heraus an Paris gedacht; aus dem dumpfen Dresdener Druck an die große Menschheitsrevolution und das Kunstwerk der Zukunft; aus den trüben unausgleichbaren Münchener Kompromissen an das freie, dem Interessenzwiespalt der Großstadt entlegene Bayreuth, als einzig berufene Stätte für dieses Kunstwerk. ‚Hätte ich das Glück gehabt', schreibt er 1841 an Friedrich Brockhaus, ‚in Leipzig Musikdirektor zu werden, so wäre ich nie auf den ausschweifenden Plan verfallen, in Paris mein Glück zu versuchen.'

In dieser Beziehung sind die beiden einander entgegengesetzten Urteile derer, die als Berater der Familie an dem Ausfall seines Schicksals mitbeteiligt waren, Weinligs (S. 144) und Marschners (S. 159) über die musikalische Befähigung des jungen Künstlers nicht ohne geschichtliche Bedeutung. Sein Lehrer Weinlig hat diese Begabung besser erkannt. Marschner hingegen berühmt sich noch zwanzig Jahre später seines Scharfblickes, schon damals, aus der ihm vorgelegten Partitur der jugendlichen C-dur-Symphonie, die geringe musikalische Befähigung Wagners durchschaut und erkannt zu haben: Verstand, aber keine Phantasie, kein Erfindungsvermögen! In diesem Sinne habe er der Familie geraten, ihn der Musik fern und hingegen, wie sein Schwager Brockhaus es wolle, tüchtig zur Schule anzuhalten! Wenn dieses Urteil des damals auf dem Höhepunkt seines Rufes stehenden Komponisten auch nur im allergeringsten für die Entscheidung der Seinigen über ihn und seine Zukunft ins Gewicht gefallen ist, so konnte es den Schwager nur in der Zurückhaltung dagegen bestärken, seiner Entwickelung als Musiker irgend welche fördernde Teilnahme zuzuwenden.

Nur jenes lieblos triviale, in stets veränderter Gestalt und Nüancierung immer wieder sich einschleichende Philisterdogma, als seien dem Künstler Leiden, Kämpfe, Verkennung zur reicheren Entfaltung seiner Produktivität irgend vorteilhaft, als erwerbe sich somit eine verständnislose Mitwelt durch die drei Hauptfaktoren ihres Verhaltens, den Neid, die Dummheit und die gleichgültige Indolenz, noch eigens ein Verdienst um den Genius, indem sie es ihm recht schlecht ergehen lasse — findet durch Wagners Leben so wenig, wie durch das irgend eines großen, die Menschheit fördernden Geistes, eine Bestätigung. Im Gegenteil. Nicht allein aus seiner ersten Periode würden wir um eine Reihe bedeutsamer Mittelglieder in der Kette seiner Schöpfungen reicher sein; nein, vor allem auch aus seiner reifsten Schaffensperiode um Werke von ewiger Bedeutung. Die ‚Sieger', zu deren Gestaltung es ihn im Jahre 1856 dergestalt drängte, daß er alles Dazwischenliegende an anderen Plänen zu überspringen wünschte, um zu ihrer Ausführung zu gelangen, wären ausgeführt worden; der ‚Ring des Nibelungen' ohne den geringsten Zweifel in einem Zuge bis zum Jahre 1859 (anstatt erst ein Vierteljahrhundert später!) zur Vollendung und zur Aufführung gelangt, wenn die üppige Züricher Plutokratie, an welche diese Forderung zunächst sich richtete, aus ihren reichen Mitteln ihm damals das verlangte provisorische Festspielhaus errichtet haben würde. ‚Ja, Kinder!' ruft er deshalb Wesendoncks noch nach seinem Scheiden von der mehrjährigen gemeinsamen Wohnstätte zu, ‚hättet Ihr in Zürich aus Dank für meinen ehrlichen Schweiß, den ich dort vergossen, es nur soweit gebracht, mir

ein halbwegs anständiges Theatergebäude zu errichten, so hätte ich für alle Zeiten, was ich brauche, und dürfte nach keinem Menschen mehr fragen. Wie nobel, wie schön, wie mir ganz entsprechend wäre das (gewesen)! Ich brauchte dann keinen Fürsten, keine Amnestie, kein gutes und kein böses Wort: frei stände ich da, und wär' aller Sorgen um meine Nachkommenschaft' (seine Werke!) ‚ledig. Und nichts weiter als ein anständiges, keineswegs luxuriöses Theatergebäude. Man sollte sich doch recht schämen! Meinen Sie nicht auch??' Wie frühzeitig übrigens die einzelnen Elemente und Erfordernisse dieses Theatergebäudes, dessen amphitheatralische Anordnung, die Dunkelheit des Zuschauerraumes, das verdeckte Orchester, die Schallwand, in seiner Phantasie aufgetaucht und zu einem Ganzen zusammengeschossen waren — dafür bringen wir in diesem vorliegenden Bande eigens noch zwei, bisher noch nicht beachtete Belege (S. 288 und 355), jeder an seinem Platz dazu dienend, jene Kontinuität seiner künstlerischen Entwicklung zu dokumentieren. Aus frühen Erfahrungen und Beobachtungen hatte sich ihm diese seine — architektonische — Geistesschöpfung als seine eigenste Erfindung, sein geistiges Eigentum in allmählichem Werden kristallisiert. Wie es auf dem von ihm selbst erkorenen Bayreuther Hügel vor uns dasteht, ist es demnach recht eigentlich die Verkörperung seines Wesens und Wollens, als ein steinernes ‚Mahnzeichen' nach seinen eigenen Worten in die moderne Welt hineinragend.

Wir haben hiermit in großem Umriß einige der Hauptpunkte hervorgehoben, in welchen diese gegenwärtige Ausgabe sich von der ihr vorausgegangenen unterscheidet. Sind es nur Details an dem großen Gesamtbilde, so tritt doch das Ganze dieses Lebens in den inneren Motivierungen seiner wechselnden Übergänge durch sie deutlicher, schärfer zutage. Für den Reichtum an brieflichem und anderweitigem Material, durch welchen es uns möglich war, in diesem wie in den folgenden Teilen eine quellengemäße Darstellung zu geben, hat der Leser in erster Reihe dem Hause Wahnfried zu danken, dessen archivarische Schätze uns stets rückhaltlos offen gestanden haben. Dazu kam für die vorliegende Ausgabe noch die großmütige Bereitschaft des Herrn Ferdinand Avenarius, der, dem soeben genannten Beispiele folgend, mit nicht genug zu rühmender Liberalität den ganzen bedeutenden Reichtum der in seinem Besitz befindlichen Familienbriefe Richard Wagners dem Verfasser ohne Vorbehalt zur Verfügung stellte. In gleicher Weise hat sich die einzige Tochter Rosalie Wagners, Frau Professor Rosalie Frey geb. Marbach, um diese Ausgabe verdient gemacht, nicht allein durch die Mitteilung brieflicher Dokumente, sondern auch durch Erteilung der Erlaubnis, von dem bisher noch in keiner Weise an die Öffentlichkeit getretenen, als häusliches Heiligtum jedem

fremden Blick unzugänglichen Porträt ihrer Mutter (im Brautschleier) eigens für den vorliegenden Band eine photographische Kopie zu veranstalten. Auch sei in diesem Zusammenhang nachgeholt, was in der früheren Ausgabe auszusprechen unterlassen war: der öffentliche Dank an die Verlagsbuchhandlung Breitkopf & Härtel für die weitgehenden Bemühungen, mit denen sie uns seinerzeit bei der Erforschung der älteren Familiengeschichte behilflich gewesen ist. Das Meiste, in dieser Beziehung von uns Gebotene, ist — bei der großen Entfernung des Verfassers von dem hier in Frage kommenden Forschungsbereich, diesen Bemühungen einzig zu danken gewesen.

Von Irrtümern ist ohne Zweifel auch die gegenwärtige Neubearbeitung nicht frei, wie es denn noch kein historisches Werk ohne solche gegeben; gleichwohl haben wir uns nach Kräften bemüht, ihnen aus dem Wege zu gehen und manche Ungenauigkeit der älteren Fassung beseitigt. Einige Berichtigungen, hauptsächlich kleine textliche Auslassungen und Varianten in den Zitaten betreffend, haben wir ganz am Schlusse gegeben; auf einen uns begegneten lapsus calami möchten wir hingegen an dieser, auffallenderen Stelle hinweisen. Auf S. 288 ist in der Fußnote von zwei Theaterstücken die Rede, die in Wagners frühesten Knabenzeiten auf ihn ‚von Eindruck gewesen wären.' Wir bitten den Leser, an Stelle dieser nur entfernt der Wirklichkeit entsprechenden, für das zweite Stück (den ‚Goldschmied von Paris') durch keinerlei Erinnerung unterstützten,[1] uns recht unversehens entschlüpften Wendung einfach zu lesen: ‚die in des Meisters frühen Knabenjahren in Dresden gegeben wurden'. Endlich wäre hier noch des Umstandes zu gedenken, daß durch Überführung einiger, bisher im Beginn des zweiten Bandes vorgebrachten Details in bezug auf die erste Dresdener ‚Rienzi'-Zeit in den gegenwärtigen ersten Teil einige scheinbare Wiederholungen entstanden sind, welche, bei der demnächst bevorstehenden Neubearbeitung auch jenes Bandes, durch Streichung am dortigen Platze in Wegfall kommen werden.

Wir geben uns demnach der Hoffnung hin, unserem Bericht über die ersten Entwickelungsperioden von Wagners Genius durch Eintragung des im Laufe eines ganzen Jahrzehnts angesammelten Materiales diejenige Fassung gegeben zu haben, in welcher der vorliegende Band für eine neue Jahresreihe seine Schuldigkeit tun kann. Sollte dies wiederum, wie zuletzt, ein volles Jahrzehnt sein, so wäre damit der Zeitpunkt der hundertjährigen Geburtsfeier des schöpferischesten Geistes und größten Reformators bereits überschritten. Möchte bis dahin die richtige Ehrung für ihn dem deutschen Volke eindringlicher klar ge-

[1] Es ist durch nichts erwiesen, daß er es überhaupt gesehen hat!

worden sein, als es heute noch — gegen den eigenen Wunsch und Willen des Meisters — in dem herrschenden törichten Denkmaltaumel der Fall sein konnte. Der unerbittliche Feind alles ‚Monumentalen' in der Kunst[1] hat sich im voraus über die Art einer öffentlichen Feier auch *seines* Lebens und Todes ausgesprochen: ‚Nur die Handlung ist eine vollkommen wahrhafte, ihre Notwendigkeit uns klar dartuende, an deren Vollbringung ein Mensch die ganze Kraft seines Wesens setzte, die ihm so notwendig und unerläßlich war, daß er mit der ganzen Kraft seines Wesens in ihr aufgehen mußte. Die letzte vollständigste Entäußerung seines persönlichen Egoismus gibt uns ein Mensch mit seinem Tode kund. Die Feier eines solchen Todes ist die würdigste, die von Menschen begangen werden kann. Nicht in widerlichen Leichenfeiern, durch beziehungslose Gesänge und banale Kirchhofsreden, sondern durch die *künstlerische Wiederbelebung des Toten im dramatischen Kunstwerke* werden wir die Feier begehen, die uns Lebendige in der Liebe zu dem Geschiedenen hoch beglückt und sein Wesen zu dem unsrigen macht'.[2] Und wiederum, mit besonderer Beziehung auf die gedankenlose Verwendung der Bildhauerkunst zu Gedächtnis- und Erinnerungszwecken: ‚Erst wenn wir die Erinnerung an geliebte Tote in ewig neu lebendem, seelenvollem Fleisch und Blut, nicht wiederum in totem Erz und Marmor uns vorführen; wenn die starre Einsamkeit dieses *einen*, in Stein gehauenen Menschen in die unendlich strömende Vielheit der lebendigen wirklichen Menschen sich aufgelöst haben wird; wenn wir aus dem Steine uns das *Bauwerk* zur Einhegung des lebendigen Kunstwerkes errichten, nicht aber den lebendigen Menschen in ihm uns mehr vorzustellen nötig haben werden, dann erst wird die wahre Plastik auch vorhanden sein'.[3]

Schutz, Erhaltung, Förderung seinem lebendigen Bayreuther Werke, dem ersten Keim einer kommenden deutschen und allgemein menschlichen Kultur in seinem Sinne — das ist die einzige, große Pflicht des Dankes gegen seinen Schöpfer, der es in heißem Ringen aus dem starren Nichts hervorgerufen. Jeden Augenblick hat man es sich bewußt und gegenwärtig zu erhalten, daß dieses Bayreuther Werk keineswegs abgeschlossen, vollendet und gesichert dasteht; daß vielmehr der erbitterte Kampf gegen dasselbe und gegen seine hochherzigen Erhalter und Weiterführer in jedem Moment durch den Widerstreit der Interessen, den unkünstlerischen Merkantilismus der Bühnenleitungen, die Verdorbenheit einer korrumpierten und unwissenden Presse weitergeführt wird; mit ganz denselben altbewährten Mitteln, denen sich neuerdings bloß noch das verächtlichste Kampfmittel der *Heuchelei* hinzugesellt:

[1] Gesammelte Schriften IV, S. 295/97. — [2] Ebenda III, S. 194/95. — [3] Ebenda, S. 166.

einer geheuchelten Ehrerbietung vor dem Meister, die sich dabei gleichzeitig durch Aneignungsversuche an seinem lebenden Werke und der ihm zugrundeliegenden Idee vergreift! Mehr als bloß eine Aufgabe ist hier dem deutschen Volke gestellt; möge ihm die gesamte kultivierte Menschheit aller Nationen zu ihrem eigenen Heil in deren würdiger Lösung behilflich sein. Gedenken wir jener traurig unwürdigen Sitzung im deutschen Reichstage, in welcher die verlängerte Schutzfrist für die Werke Wagners auf die Rede eines Abgeordneten hin abgelehnt wurde, der über die Angelegenheit urteilte, wie der Blinde über die Farbe oder der Frosch über den Hahn auf dem Kirchturm, ohne einen Begriff davon, um welchen, seinem Horizont gänzlich entlegenen Gegenstand es sich dabei handelte, so tritt uns neben der auf S. 6 hervorgehobenen Aufgabe einer Monumentalisierung des Bayreuther Baues, als eine andere, nicht minder wichtige der Schutz des letzten uns von dem Meister hinterlassenen Werkes vor der Ausbeutung resp. Befleckung durch die Spekulation entgegen! Sollte ein Ausnahmegesetz für ‚Parsifal' sich als unmöglich erweisen, was doch einstweilen durch nichts erwiesen ist, so wird viel darauf ankommen, daß die Vorlage einer verlängerten Schutzfrist abermals an den Reichstag gelangt, und daß sie dieses zweite Mal einen besser vorbereiteten Boden finde. Die Ausführung auch des letzten, uns hinterlassenen Vermächtnisses, die entscheidende Kräftigung des auf den eigenen Antrieb Wagners entstandenen ‚Stipendienfonds' ist die dritte der Aufgaben, an welcher die deutsche Öffentlichkeit ihre moralische Zugehörigkeit zu dem großen deutschen Reformator zu erweisen hat. Wird die Nation dieser dreifachen Ehrenpflicht gegen ihren größten Künstler genügen? ‚Ja, wer Eure Dankbarkeit nicht kennte! Euch, nicht ihm baut ihr Monumente!' hat schon Goethe bei ähnlichen Anlässen zur Charakterisierung der schon damals grassierenden Denkmalsucht gesagt. Nun aber gilt es in Wahrheit, daß deutsches Volk dem deutschesten aller deutschen Meister seine ‚Dankbarkeit' zeige! Möge es noch in der kurzen Frist, die uns von der hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages trennt, in breiteren und breitesten Schichten zu dieser Einsicht und — deren kraftvoller Betätigung gelangen!

Riga, am 12. Oktober 1904.

Inhalt.

Vorgeschichtliches (1769—1813).

Seite

Einleitung 3

I. Zur Familiengeschichte. Der Steuereinnehmer Gottlob Friedrich Wagner und seine Vorfahren. Die ‚Wagner' der Urzeit. Die Kulturmission des deutschen Schulmeisters seit der Reformation. Samuel Wagner in Thammenhain. Emanuel Wagner in Colmen und Kühren. Samuel Wagner jun. in Müglenz. Gottlob Friedrich Wagner als Student der Theologie. Verbindung mit Sophie Eichel. Die General-Akzise. Leipzig nach dem siebenjährigen Kriege. Häuslicher Verkehr Gottlob Friedrich Wagners. Friedrich und Adolf Wagner 7

II. Adolf Wagner. Lehrzeit bei Daniel Beck. Fußreise nach Jena: Bekanntschaft mit Schiller. Jenaer Studienzeit. Freundschaft mit Arnold Kanne und Johannes Falk. Rückkehr nach Leipzig. Studium der italienischen Sprache und Dichtung. ‚Zwei Epochen der modernen Poesie.' August Apel. Amadeus Wendt und Friedrich Brockhaus. Adolf Wagners Schreibstil und Sprechweise. Protest gegen das ‚Griechenzeu'. Das ‚Weltgewächs der Kunst'. Eigene dramatische Versuche . . . 20

III. Friedrich Wagner. Geburt und Jugendzeit. Leipziger Theatereindrücke von Schillers Werken. Friedrich Wagner wird Stadtgerichts-Aktuar. Liebhabertheater im Thomäischen Hause. Vermählung mit Johanna Bertz. Hausfreunde. Wilhelmine Hartwig. Reicher Kindersegen. Anfängliches Vorwiegen männlicher, dann weiblicher Geburten. Leipziger Aufführung der ‚Jungfrau von Orleans'. Lauchstädter Aufführung der ‚Braut von Messina'. Dunkle Wolken am politischen Horizont 31

IV. Ludwig Geyer. Freundschaft Wagners mit Ludwig Geyer. Dessen Jugendentwickelung: Neigung zur Malerei. Talent für die Schauspielkunst. Wanderjahre mit kriegerischen Unterbrechungen: Magdeburg, Stettin, Breslau. Freundschaft mit Bierey. Rückkehr nach Leipzig. Geyer wird Mitglied der Secondaschen Gesellschaft. Dresdener Winteraufenthalte. Friedrich Wagner bietet dem Vielverschlagenen ein Haus und eine Heimat 41

Erstes Buch: Jugendjahre (1813—33).

I. Das Jahr 1813. Deutschlands Erhebung. Geyer in Dresden: Alberts Konfirmation. Richard Wagners Geburt. E. T. A. Hoffmann in Leipzig Musikdirektor. Sommeraufenthalt der Familie in Stötteritz. Napoleon hält in Leipzig Revue. Richard Wagners Taufe und Taufpaten. Befreiungskampf: die Oktobertage. ‚Napoleon ohne Hut'. Friedrich Wagners Tod. Jean Pauls Prophezeiung . . 51

Seite

II. Übersiedelung nach Dresden. Neue Krankheitssorgen. Vermählung der Mutter mit L. Geyer. Die Familie siedelt nach Dresden über. Wohnung in der Moritzstraße. Dresden in der Blüte seiner Zopfzeit. Geyers Haus ein Mittelpunkt der Geselligkeit. Lustspiele und Puppenspiele: ‚Die neue Delila‘. Erstes Auftreten Luise Wagners: ‚Das Mädchen aus der Fremde‘. Erstes Auftreten Rosaliens: ‚Das Erntefest‘. Adolf Wagner gegen den Schauspielerstand. Richard vier- bis fünfjährig. Kleine Eulenspiegeleien 58

III. Geyers letzte Jahre. Beziehungen zu K. M. v. Weber. Mitwirkung Geyers in der ‚deutschen Oper‘. Kabalen Morlachis gegen Weber. Gastspiele Geyers in Prag, Leipzig, München. Münchener Erfolge als Porträtist. ‚Der bethlehemitische Kindermord.‘ Richard soll Maler werden. Erkrankung Geyers. Aufführung des ‚bethlehemitischen Kindermordes‘. Neue Familienwohnung: Eckhaus am Jüdenhof. Ausflug Geyers nach Breslau. Letzte Erkrankung und Tod. ‚Aus Dir hat er etwas machen wollen.‘ Rosaliens Schwur. Gedanken Wagners über Geyers Selbstaufopferung 67

IV. Richard Wagner als Kind. Die ‚erste Reise‘: Der Knabe liebkost die müden Postpferde. Eindrücke von Eisleben. Der Onkel Goldschmied. Veränderte Verhältnisse, Rückkehr nach Dresden. Eintritt in die Kreuzschule. Schwierigkeiten beim ersten Zeichenunterricht. Freundschaftsverhältnis zur Schwester Cäcilie. Gespensterfurcht. Die ‚große Maskje‘. Lachen und Weinen. Sommeraufenthalt in Loschwitz. Bereitschaft mit dem Bedürftigen zu teilen. Geschichte vom Kürbis und dem Haustürschlüssel. Liebe zur Natur und den Tieren. Wut über die Mißhandlung von Tieren. Liebe zur Mutter 79

V. Der Kreuzschüler. Zeugnisse über seine Laufbahn auf der Kreuzschule. Sein Lieblingslehrer weist ihm die Philologie als Fach zu. Eskapade auf das Dach der Kreuzschule. Ununterbrochene Berührung mit dem Theater. Dresdener ‚Freischütz‘-Aufführungen. Eindrücke von Webers Persönlichkeit. ‚In Webers Musik fand der Deutsche sein Vaterland.‘ Abneigung gegen das geschminkte Komödiantentum und die italienische Oper. ‚Richard wird groß und grundgelehrt.‘ Preisgedicht auf den Tod eines Mitschülers. Begeisterung für das klassische Altertum. Tragödien-Entwürfe. Webers Tod in London. Erste Bekanntschaft mit Shakespeare. Studium des Englischen. Privatlektüre des Homer. Schulfreundschaften. Konfirmation. Das große Trauerspiel. Veränderungen in der Familie 91

VI. Leipzig. Wohnung im Pichhof vor dem Hallischen Tor. Luise als ‚Silvana‘. Sie wird die Braut von Friedrich Brockhaus. Vermählung des Onkel Adolf mit Sophie Wendt. Der Parnasso italiano. Eintritt in die Nikolaischule. Beethovensche Musik im Gewandhaus. Musik zum großen Trauerspiel. Generalbaßstudien. Verkehr mit dem Onkel Adolf. Lektüre der E. T. A. Hoffmannschen Schriften. Visionen von Grundton, Terz und Quinte. Schäferspiel ohne dichterischen Entwurf. Hoffmanns ‚Sängerkrieg auf der Wartburg‘. Violinunterricht bei Rob. Sipp. Unterricht bei Chr. Gottlieb Müller. In Beethovens Symphonien offenbart sich ihm das Dämonium der Musik 107

VII. Leipziger Hoftheater und Pariser Julirevolution. Rosalie am Leipziger Hoftheater. Verkehr mit Dorn und Schindelmeißer. Eröffnung des Hoftheaters mit ‚Julius Cäsar‘. Leipziger ‚Faust‘-Aufführung an Goethes 80. Geburtstag. Rosalie Wagner als Gretchen. Aubers ‚Stumme von Portici‘. Rosalie als ‚Stumme‘ in Aubers Oper. Rossinis ‚Tell‘. Die Pariser Julirevolution.

Seite

Leipziger Studentenkrawalle und Arbeiterunruhen. Sturm auf die Brockhaussche Druckerei. Bewaffnung der Bürgerschaft und der Studenten. Lebhaftes Interesse an den politischen Vorgängen. Eintritt in die Thomasschule. Studium der Neunten Symphonie. Abschrift der Partitur und Ausarbeitung eines zweihändigen Klavierauszuges. Die Paukenschlag-Ouvertüre B dur 6/8. Ihre Aufführung im Hoftheater. Übertritt zur Universität 119

VIII. Der Student der Musik. Eintritt ins akademische Leben. Ein Schmollis dem Senior der Saxonia. Die Matrikel zum Studium in der Musik. Die ‚grüne Linde' am Petersteinweg. Paukereien mit ‚neupreußischen' Hünen und ‚lusatischen' Recken. Rückhaltlose Hingabe an das studentische Leben. Rückkehr zur Musik. Lehrzeit bei Weinlig. Liebe zu Mozart. Sonate B dur, Polonaise und Fis moll-Fantasie. Konzert-Ouvertüre D moll. Begeisterung für das kämpfende, Trauer um das gefallene Polen. Geschwister und Altersgenossen: Theodor Apel. Klavierscheuke zu Eutritzsch. Polnische Emigrantendurchzüge durch Leipzig. Ouvertüre ‚Polonia'. ‚Enzio'-Ouvertüre im Theater; D moll-Ouvertüre im Gewandhaus. C dur-Ouvertüre in der Gesellschaft ‚Euterpe'. Sieben Kompositionen zu Goethes ‚Faust'. C dur-Ouvertüre im Gewandhaus 135

IX. Die C dur-Symphonie. Recker lebendiger Grundzug. Aufbau und Themen. Sommerreise nach Wien: Cholera, Zampa: Manie, Straußische Walzer. Prag: Aufführung der C dur-Symphonie durch Dionys Weber. Aufschlüsse über den Vortrag Mozarts. Verkehr mit Tomaschek. Johann Kittl. Dichtung der ‚Hochzeit'. Rückkehr nach Leipzig. Komposition der ‚Hochzeit'. Die Dichtung vernichtet; Schicksale der Handschrift der Komposition der ersten Szene. Bekanntschaft mit Heinrich Laube. Laubes Operntext ‚Koszinsko'. Jung Europa in Kintschys Konditorei: Laube, Gustav Schlesier, Ortlepp. Laube übernimmt die Redaktion der ‚Zeitung für die elegante Welt'. Seine Bekämpfung der ‚literarischen Orthodoxie'. Seine Ansicht über die ‚deutsche Oper' und die ‚Poesie der Dinge'. Die C dur-Symphonie im Gewandhaus: Aufführungen und öffentliche Besprechungen. Reise nach Würzburg 156

Zweites Buch: Irrfahrten und Irrungen (1833—43).

I. Würzburg. Albert Wagner als Sänger und Schauspieler. Wagner wird in Würzburg Chordirigent. Der Würzburger Musikverein. Dichtung der ‚Feen' nach einem Gozzischen Märchen. Indische Sagenzüge in der ‚Feen'-Dichtung. Der menschliche Held inmitten des Widerstreits höherer Gewalten. Machtvolle Steigerung im Aufbau des zweiten Aktes. Alberts Urteil über die Komposition. Abneigung gegen die Annahme einer Musikdirektorstelle in Zürich. Allegro zur Arie des Aubry im ‚Vampyr'. Vollendung der Komposition und Partitur des zweiten und dritten Aktes der ‚Feen'. Ende des Würzburger Aufenthaltes 183

II. Das Liebesverbot. Rückkehr nach Leipzig. Direktor Ringelhardt und Regisseur Hauser. Verhandlungen mit Franz Hauser. Die versprochene Aufführung der ‚Feen' wird aufgeschoben. Die Schröder-Devrient als ‚Romeo' in Bellinis Oper ‚Romeo und Julia'. Innere Wendung unter diesem Eindruck. Artikel über ‚Die deutsche Oper' in der ‚Zeitung für die elegante Welt'. Kampf gegen die ‚Gelehrtheit in der Musik'. Aus der ‚Deutschtümelei' zum ‚Nationaldrama'. Mendelssohn knüpft an die ‚deutsche Gelehrtheit' an. Robert Schumann. Mitarbeiterschaft an der ‚Neuen Zeitschrift für Musik'. Sommerausflug nach Teplitz mit Theodor

Seite

Apel. Entwurf der Dichtung des ‚Liebesverbotes'. Vergleichung mit Shakespeares ‚Maß für Maß'. Die Musik des ‚Liebesverbotes'. Karnevalslied. Thematische Beziehung zum ‚Tannhäuser'. Von Teplitz nach Prag. Bemühungen für die ‚Feen' am Prager Theater. ‚Sollten die glücklichen Tage, die ich jetzt genieße, sich vielleicht bald an mir rächen?' Ende der sorglosen Jugendperiode 196

III. Magdeburg. Musikdirektor an der Bethmannschen Truppe. Lauchstädt und Rudolstadt. Konzeption einer zweiten großen Symphonie in E dur. Themen aus dem ersten Allegrosatz. Die Symphonie bleibt unausgeführt: ‚ich gab mein Vorbild Beethoven auf.' Einzug in Magdeburg. Erste Wohnung daselbst (Margaretengasse). Erste Dirigentenfunktionen. Beliebtheit beim Personale. Magdeburger Opernrepertoire bis Ende Dezember 1834. Indifferenz des Publikums gegen das Theater. Logen-Konzerte mit nachfolgenden Soupers. Letzte Schicksale der ‚Feen' in Leipzig. Magdeburger Neujahrsmusik. Erste Beziehungen zu der Schauspielerin Minna Planer. Ferneres Magdeburger Repertoire. Die Kolumbus-Ouvertüre. Die Schröder-Devrient in Magdeburg. Zusage ihrer Mitwirkung bei einem Benefiz-Konzert Wagners. Zweifel des Publikums an der Erfüllung ihres Versprechens; es läßt die Konzert-Unternehmung im Stich. Üble Wirkung davon auf seine finanziellen Verhältnisse. Der Tenorist Friedrich Schmidt und der Pudel ‚Rüpel'. Nach Leipzig: Veränderungen im dortigen Musikleben. Mendelssohn und das Manuskript der D dur-Symphonie. Bei Laube in Kösen 217

IV. Aufführung des ‚Liebesverbotes'. Zerwürfnis mit dem Schwager Friedrich Brockhaus. Die früh ergriffene ‚Selbständigkeit' wird ihm vollends aufgedrängt. Rundreise zum Abschluß neuer Engagements. Nürnberg: die Schröder-Devrient als Emmeline in der ‚Schweizerfamilie'. Tod des Onkels Adolf. Über Leipzig zurück nach Magdeburg. Gute Operngesellschaft daselbst. Gleichgültigkeit des Publikums. Repertoire der Magdeburger Oper 1835/36. Fortgang Minna Planers und baldige Rückkehr derselben. Bemühungen um Aubers ‚Lestocq'. Vorzeitige Auflösung der Gesellschaft durch den Bankerott der Direktion. Die Mutter redet ihm zu, selbst mit halber Gage zu bleiben. Für sämtliche Proben des ‚Liebesverbotes' stehen nur 10 Tage zur Verfügung. Hindernisse seitens der Polizei. Übereilte Aufführung. Die Wiederholung des ‚Liebesverbotes', durch eine Komödianten-Rauferei vereitelt. Fehlschlagen der Hoffnung auf eine Benefiz-Einnahme. Völlige Hoffnungslosigkeit 238

V. Rosalie Wagner. Das ‚Tannhäuser'-Naturell. Schwere Zeit der Sorgen und Entbehrungen. Versuche das ‚Liebesverbot' in Leipzig zur Aufführung zu bringen. Ringelhardts verletztes Sittlichkeitsgefühl. Schwesterliche Teilnahme Rosaliens. Ihre zeitweilige Zurücksetzung als Darstellerin. Eigenes Bewußtsein der Grenzen ihres Vermögens. Vermählung mit Dr. Oswald Marbach. Ihr Tod nach einjähriger Ehe 255

VI. Königsberg. Wagner nach Berlin. Verkehr mit Laube und Adolf Glasbrenner. Der Kommissionsrat Cerf an der Spitze des Königstädtischen Theaters. Sonderbare Verfehlung mit der in Berlin weilenden Mutter. Berlin um 1836. Unerfreuliche Wartezeit daselbst. Spontinis ‚Cortez' unter dessen eigener Leitung. Von Berlin nach Königsberg. Verzögerung der dortigen Vakanz. Versuch einer Anknüpfung in Riga (H. Dorn). Nach Memel. Projekte und Anknüpfungen in in die Ferne. Entwurf der ‚hohen Braut'. Brief an Scribe nach Paris. Vermählung mit Wilhelmine Planer. ‚Rule-Britannia'-Ouvertüre. Konzerte im

Seite

Schauspielhaus. Königsberger Skizze zu einer Schauspielmusik. Ungünstige Theaterverhältnisse. Erneute Anknüpfungen bei Scribe. Beziehungen zu A. Lewald. Bankerott der Theaterdirektion. Heimliches Entweichen Minnas. Wagner geht über Berlin nach Dresden. Bulwers ‚Rienzi'. Dresdener Eindrücke von der ‚Jüdin' und ‚Jessonda'. Das ‚Liebesverbot' an Scribe nach Paris gesandt. Beabsichtigte Ehescheidung. Berufung an das neubegründete Theater in Riga . 263

VII. Riga. Erste Eindrücke. Russischer Kalenderstil. Holtei, Dorn, Franz Löbmann. Erste Rigaer Wohnung in der Schmiedestraße. Holteis ‚polizeiwidrig hübsche Damen.' Fehlende erste Sängerin. Eröffnung des Theaters mit ‚Mary, Max und Michel' (Einlage dazu. Schwierigkeiten bei der Aufstellung des Opernrepertoires. Minnas Eintreffen in Riga. Erschütternde Nachricht vom Tode Rosaliens. Amalie Planer. Theaterorchester und -Personale. Konflikte mit dem letzteren. ‚Don Juan'-Aufführung. Volkshymne ‚Nikolai'. Bellinis ‚Norma'. Aufsatz darüber für den Rigaer ‚Zuschauer'. Gedanken über die Gesangsmelodie. Verkehr mit Dorn und Holtei. Schlittenfahrt nach Bolderaa. ‚Die glückliche Bärenfamilie'. Umzug in die Petersburger Vorstadt. Das Bodrowsche Haus. Konzerte im Schwarzhäuptersaal. Dorns Kritik der Kolumbus-Ouvertüre. Erste Bekanntschaft mit dem Sujet des ‚fliegenden Holländers.' Entwurf zu ‚Rienzi'. Sommer-Vorstellungen in Mitau 284

VIII. Rienzi, der letzte der Tribunen. Das dramatische Element im ‚Rienzi.' Aufführung von Méhuls ‚Joseph in Egypten'. Orchesterkonzerte in Riga. Entstehung der Musik des ‚Rienzi' (I. Akt'. Dorns Oper: ‚Der Schöffe von Paris'. Brief an August Lewald. Komposition des Scheuerlinschen ‚Tannenbaum'. Vereinsamte Stellung in Riga. Hausdiebstahl: Mitleid mit dem jungen Verbrecher. Gefrorne Schweine. Der Hund Robber. Geheimnisvolles Verschwinden Holteis aus Riga und doppelter Verrat, von seiten Holteis und Dorns. ‚Unhaltbarkeit' der Rigaschen Situation. Verhandlungen mit dem neuen Direktor Hoffmann. Beschluß nach Paris zu gehen. Benefizkonzert. Gastspiel Minnas. Übersetzung des ‚Rienzi' ins Französische. Abschieds-Benefiz Amaliens vor ihrem Abgang von der Bühne und ihrer Verheiratung. Abschied von Riga. 306

IX. Von Riga nach Paris. Schwierigkeiten bei der Abreise aus Rußland. Letzte Vorstellungen in Mitau. Gefährliche Überschreitung der Grenze. Ankunft in Arnau. Abenteuer mit Robber. Von Pillau zur See nach England. Stürmische Seefahrt. Landung in Norwegen. Sandwike bei Arendal: die ‚Champagner-Mühle'. Fortsetzung der Fahrt. Ankunft in London. Ausflug nach Greenwich. Westminster-Abtei: vor dem Shakespeare-Denkmal. Von London nach Boulogne-sur-mer. Ökonomische Erfahrungen daselbst. Aufenthalt in Boulogne-sur-mer. Brief an Avenarius. Begegnung und Verkehr mit Meyerbeer. Vollendung des II. Aktes ‚Rienzi'. Abreise nach Paris. Paris um 1839. Die Tonnelleriestraße. In Paris ‚mit wenig Geld, aber mit den besten Hoffnungen' 324

X. Erste Pariser Versuche und Enttäuschungen. Luther in Rom. Erste Anknüpfungen. Sage von Meyerbeers ‚doppelten Briefen.' Das Renaissancetheater. Bekanntschaft mit Avenarius. Bedrängte Lage. Freundeskreis: der Bibliothekar E. Anders, der Philologe Samuel Lehrs, der Maler Ernst Kietz. Heftiger Ringkampf im ersten Pariser Winter. Komposition französischer Romanzen: Dors mon enfant, Mignonne, Attente; Heines ‚beiden Grenadiere'. Anknüpfungen wegen des ‚Liebesverbotes' mit dem Renaissancetheater. Übersetzung

Seite

desselben ins Französische. Besuch bei Scribe. Bekanntschaft mit Berlioz. Pariser Kunstinstitute: die große Oper usw. Anfängliche Neigung zur Selbsttäuschung über ihren Wert. Konzerte im Conservatoire: neunte Symphonie. Schallwand. Schmerzliche Leidensperiode. Erschütternder Eindruck der neunten Symphonie. Ouvertüre zu Goethes ‚Faust'. Lachen und Weinen. Die Kolumbus-Ouvertüre im Conservatoire. Begegnung mit Laube und Zusammentreffen mit Friedrich Pecht. Bekanntschaft mit Heine. Diner bei Broeci. Das ‚Liebesverbot' im Renaissancetheater angenommen. Umzug in die Rue du Helder. Bankerott des Renaissancetheaters. Zusammenbruch aller Hoffnungen. Er ist ‚in einem Jahr ein ganz andrer geworden' 338

XI. Vollendung des ‚Rienzi'. Sorgenvoller Eintritt in das Jahr 1840. Beziehungen zu Ed. Avenarius. Dessen Vermählung mit Cäcilie. Laubes Bemühungen um eine Unterstützung für Wagner. Verkehr mit Anders, Lehrs und Kietz. Der Flötenbläser Brix. Die ‚Freundschaft der Armen'. Abendliche Zusammenkünfte bei Wagner. Wiederaufnahme der Komposition des ‚Rienzi'. Merklicher Fortschritt in Wagners Entwicklung. Lohnarbeiten für Schlesinger. Tagebuchblätter. Der ‚fliegende Holländer' für die Pariser Große Oper bestimmt. Die Ballade der Senta als thematischer Keim der Holländer-Musik. Literarische Beiträge für die ‚Gazette musicale'. ‚Über deutsches Musikwesen'. ‚Der Virtuos und der Künstler'. Erste Bekanntschaft mit Liszt. Liszts Konzert für das Beethoven-Denkmal. Vollendung des ‚Rienzi'. ‚Eine Pilgerfahrt zu Beethoven'. Absendung der ‚Rienzi'-Partitur nach Dresden 369

XII. Musikalischer und journalistischer Frondienst. Arrangements für Klavier, Violine, Flöte und Cornet à pistons. Feierliche Einbringung der Asche Napoleons. Begegnung mit einem verkommenen deutschen Landsmann. Wiederanknüpfungen mit der Heimat. ‚Die beiden Grenadiere' an Schumann. Sylvesterabend 1840. ‚Das Ende eines deutschen Musikers in Paris'. Die ‚Kolumbus'-Ouvertüre in Schlesingers Abonnementskonzerten. Wagners angeborene unbesiegliche Tapferkeit. Schmähliche Ausnutzung seiner Notlage durch Schlesinger. Nachlässige Behandlung der Angelegenheit des ‚Rienzi' in Dresden. Französische Komödien für Laube und Berichte für die ‚Abendzeitung'. ‚Der unselige Meyerbeer!' Pecht verläßt Paris. Journalistische Arbeiten für Lewalds ‚Europa'. Projekt einer monumentalen Beethoven-Biographie. Henri Vieuxtemps. Konferenz zwischen Anders und Schindler. Brief an Liszt. Auf das Land nach Meudon 388

XIII. Der fliegende Holländer. Der ‚Freischütz' in Paris. Verkauf des ‚Holländer'-Entwurfes an die Große Oper. Ausführung der Dichtung. Erzwungene journalistische Lohnarbeit. Pariser ‚Freischütz'-Aufführung. Bemühungen um ein Benefiz für Webers Erben. ‚Rienzi' in Dresden angenommen. Verhandlungen mit Berlin wegen des ‚fliegenden Holländers'. Komposition des fliegenden Holländers. Vollendung der Komposition. Brief an die Mutter. Sorgen um die Kündigung der Wohnung in der Helderstraße. Korrespondenz mit Dresden wegen des ‚Rienzi'. Musikhändlerische und journalistische Lohnarbeit. Ablehnung des ‚Holländers' in München und Leipzig. Anrufung Friedrich Wilhelms IV. zugunsten des Werkes. Meyerbeersche Verheißungen. ‚Rienzi' in Dresden auf die nächste Saison vertagt; Berlin schweigt. Er erzwingt sich endlich eine Antwort Meyerbeers. Der Mythus von Meyerbeers ‚regem Interesse für Wagner'. Letzter Pariser Winter (1841/42). Entwurf der ‚Sarazenin'. Die Sarazenin tritt hinter

Seite

den ‚Tannhäuser' zurück. Beschluß gegen Ostern Paris zu verlassen. Abschied von Paris. Rhein und Wartburg 410

XIV. Wieder in der Heimat. Reise bis Dresden. Leipzig: Wiedersehen mit der Familie. Berlin: Meyerbeer, Graf Redern, Mendelssohn. Unterstützung durch die Familie. Zurück nach Dresden. Chordirektor Fischer. Zusammentreffen mit Küstner in Leipzig. Verzögerung der Reise nach Teplitz. Besuch bei Albert Wagner in Halle. Aufenthalt in Teplitz: ‚Zur Eiche' in Schönau. Brief an Lehrs. In Teplitz szenischer Entwurf des ‚Tannhäuser'. Zurück nach Dresden. Orchester, Chor und Solisten der Dresdener Hofoper. Dürftige Lage voll aufgedrungener Entbehrungen und Entsagungen. Fischer und Ferdinand Heine. Enthusiastische Teilnahme Tichatschecks für ‚Rienzi'. Dichtung der ‚hohen Braut' für Reißiger. ‚Rienzi'-Probe: Frühstück im Campo vaccino. ‚Möge somit auch mein Unglücksstern verbleichen' 410

XV. Aufführung des ‚Rienzi' und des ‚fliegenden Holländers'. Erste Dresdener ‚Rienzi'-Aufführung. Enthusiastische Aufnahme des Werkes. Eindruck des Erfolges auf Wagner selbst. Tichatschek ‚läßt sich nichts streichen'. Wiederholungen vor ausverkauftem Hause: Mutter und Schwestern. Dresdener Gerüchte. Honorar von dreihundert Talern. Der ‚fliegende Holländer' in Dresden zur Aufführung verlangt. ‚Rienzi'-Bruchstücke im Leipziger Gewandhaus, Autobiographischer Bericht für die ‚Zeitung für die elegante Welt.' Verhandlungen mit Lüttichau wegen des Kapellmeisterpostens. Gläubiger aus Magdeburg, Königsberg, Riga. Erste Aufführung des ‚fliegenden Holländers'. Scheinbar günstiger Eindruck. Laubes Entfremdung. ‚Rienzi' an zwei Abenden: ‚Rienzis Größe' und ‚Rienzis Fall.' Abneigung gegen die Kapellmeisterstellung. Ablehnung des Probejahrs. Probedarstellung: Webers ‚Euryanthe'. Ausflug nach Berlin. Annahme der Kapellmeisterstellung 456

Anhang.

I. Genealogische Tafel 483
II. Familien-Chronik 1643—1813 484
III. Nachträge und Ergänzungen 489
IV. Namenregister 515
V. Druckfehler und Berichtigungen 528

Vorgeschichtliches.

(1769—1813.)

Keine noch so erhabene Erscheinung steht gänzlich losgelöst vom Boden der menschlichen Umgebung da; in Etwas ist jeder Deutsche seinen großen Meistern verwandt, und dieses Etwas ist eben der Natur des Deutschen nach einer großen Entwickelung fähig, und deshalb einer langsamen Entwickelung bedürftig.

Richard Wagner.

Einleitung.

Doch Bachs Geist, der deutsche Geist, trat aus dem Mysterium der wunderbarsten Musik, seiner Neugeburtsstätte, hervor. Als Goethes ‚Götz' erschien, jubelte es auf: ‚Das ist deutsch!'
Richard Wagner.

Im Jahre 1750 konnte Voltaire in einem Briefe von Berlin aus schreiben: ‚Ich lebe hier in Frankreich; man kennt nur unsere Sprache. Deutsch ist nur für die Pferde und für die Soldaten.'

Aus den hochmütigen Worten des eitlen Emissärs französischer Zivilisation fällt ein greller Lichtschein auf den damaligen Zustand deutscher Bildung. Der Nation war in der Ohnmacht einer tiefen Erschöpfung am Ende selbst ihr letztes Gut, die eigene Sprache, abhanden gekommen. Lateinisch war Rede und Schrift des Gelehrten, italienisch des Sängers und Musikers, französisch des Adels und der vornehmen Welt; mit französischen Floskeln zierte sich der Verkehr des Bürgers; deutscher Atem, deutsche Zunge schien einzig in Dorf und Winkel, auf Flur und Feld, in die Werkstatt und hinter den Pflug entwichen. Und während so die Ausrottung deutschen Namens und Wesens vollständig geglückt und besiegelt schien, schloß eben, vergessen und einsam, von schweren Lebenssorgen bedrückt, der Leipziger Thomaskantor Sebastian Bach sein müdes Auge, die Seinigen in Armut und Entbehrung zurücklassend. Von ihm sagt Wagner, er habe ‚während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes' repräsentiert.

Auf ein solches innerliches Weiterleben angewiesen war alles, was sich von diesem Geist aus den blutigen Erschütterungen verwüstender Glaubenskämpfe gerettet. In tiefer Entkräftung nach innen wie nach außen war dem Deutschen die verhängnisvolle Tugend der Geduld zu eigen geworden. Er hatte es gelernt mit dem Unwürdigen sich auf erträglichen Fuß zu stellen, empörender Bedrückung den passiven Widerstand einer zähen Ausdauer entgegenzusetzen. Gegenüber dem prahlenden Glanz seiner Fürstenhöfe und ihrer selbstsüchtig verächtlichen Politik, die so grenzenloses Elend über das Land gebracht, bewahrte er seinem jeweiligen ‚verehrten und geliebten Landesherrn'

auch dann noch sein unwandelbar langmütiges Vertrauen, wenn dieser — wie in Siegfried Wagners ‚Herzog Wildfang' — seine Untertanen an den fremden Unterdrücker verkaufte. Aber schon saß auf dem preußischen Throne der Mann mit den großen grauen Feueraugen, vor dessen Krückstocke bald ganz Europa Respekt gewinnen sollte. Der Beschützer des französischen Geschmackes in der Literatur — weil er keinen anderen Geschmack kannte und deutsches Wesen ihm immer nur erst noch unter der abschreckenden Maske einer steifen und ungeschickten Pedanterie begegnet war —, der Freund und Zögling französischer Bildung bewies auf dem Schlachtfelde von Roßbach zum ersten Male wieder die deutsche Kraft. ‚Der erste wahre und höhere eigentliche Lebensinhalt kam in die deutsche Dichtung durch Friedrich den Großen und die Taten des siebenjährigen Krieges', sagt Goethe von ihm, und wie die wiedergewonnene Sprache der deutschen Muse in den ‚Kriegsliedern eines preußischen Grenadiers', noch spröde und ungelenk, sogleich zum Volke sich wandte, kehrte nun auch von unten nach aufwärts deutscher Sinn und deutsche Rede in neu erblühenden städtischen Gemeinwesen zunächst dem Bürgerstande wieder. ‚Während das töricht entfremdete Wesen der den französischen Einflüssen fortgesetzt unterworfenen höheren Regionen einer gespenstischen Impotenz verfiel, nahm die gebildete Bürgerschaft an der wiedererweckten Pflege der deutschen Literatur den Anteil, der es ihr ermöglichte, dem unerhörten Aufschwunge des deutschen Geistes, dem Wirken eines Winkelmann, Lessing, Goethe und endlich Schiller zu folgen' (Richard Wagner, Ges. Schr. IX, 397).

So war dem wiedererwachenden ‚deutschen Geiste' zugleich der heimische Boden gewonnen, in den er seine Wurzeln treiben und weithin erstrecken konnte. Um die Zeit, da der fremde gallisch-romanische Geist auf dem weiten Plan eines zertretenen Volkstumes sich als unbeschränkten Sieger fühlte, war bereits ein Goethe geboren und mit dieser Geburt dem Genius des deutschen Volkes ein Unterpfand für seine Erneuerung gegeben. Die in dem großen Bach innerlich verborgene Kraft drängte machtvoll nach außen. Ein jugendgewaltiger Trieb ohnegleichen, eine universale Empfänglichkeit strebte die ganze Welt der Erscheinung der Gebundenheit durch die schöne Form einer idealen Kunst zuzuführen. Der vollkommenste Gegensatz Goethes ward Beethoven, der aus der Tiefe von Sebastian Bachs Wunderschacht die Form nur suchte, um sie durch gänzliche Vergeistigung und Beseelung aufzuheben und von innen heraus zu vernichten. Aber während der Schwung des Goetheschen Geistes den Dichter in seinem größten Werke von der vorhandenen Stätte einer volkstümlichen Kunstausübung zu freieren Höhen fortzog, neigte sich der Genius Schillers, in dem mühevollen Bestreben zur Veredelung des Gegebenen, von der offenen populären Schaubühne zu den aufhorchenden Genossen seiner Zeit herab, um sie in der Folge seiner dichterischen Schöpfungen vom ‚Don Carlos' bis zur ‚Braut von Messina' Schritt um Schritt zu sich in das Reich des

Ideales zu ziehen. Er verfuhr hierin ganz getreu seinem edeln Grundsatze, der an die Stelle des ungestümen Wunsches nach dem Vorhandensein des Guten und Schönen die strenge Forderung stellt, daß *das Vorhandene gut und schön sei*. Wie bedeutsam, daß es eben das deutsche *Theater* war, auf welchem solche Taten vollzogen werden konnten, dasselbe rohe deutsche Volkstheater, das eben noch in den Händen eines Gottsched und unter dem mißverständlichen Einfluß des französischen Vorbildes den wunderlich entstelltesten Anblick geboten. ‚Von der höhern Bildung der Nation gänzlich unbeachtet und unberührt, rettet es sich aus den Händen experimentirender Schöngeister der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in die wohlgesinnte Pflege einer redlichen, aber engen bürgerlichen Welt, deren Grundton sein Gesetz der *Natürlichkeit* wird, auf welches die schnell erblühende poetische Literatur der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sich stützt' (Wagner, Ges. Schr. IX, 223). Von der schlichten Natürlichkeit des deutsch-bürgerlichen Schauspiels zur erhabenen Idealität der szenischen Vorgänge des Bayreuther Festspielhauses führt die Bahn, welche die deutsche Kunst im Verlauf ihrer Entwicklung zu durchmessen hatte. Wie mannigfach ist diese Bahn durchkreuzt, ihre vorgezeichnete Richtung unkenntlich gemacht worden: wie oft hat kritische Weisheit seitdem ihre Ausgelebtheit und ihren Verfall konstatiert, da doch vielmehr das gewaltigste künstlerische Genie jene Richtung mit der unentwegten Sicherheit des Magneten festhielt![1]

Unter allen, denen das großherzige Beispiel Schillers zur schrittweisen Veredelung des deutschen Theaters, zur Ausbildung einer wahrhaft deutschen ideal-theatralischen Volkskunst gegeben war, ist es einzig Karl Maria von *Weber* gewesen, der mit gleicher Hingebung das gleiche Ziel im Gebiet des deutschen Singspiels verfolgte. Es blieb ihm nicht erspart, auch die gleichen äußeren Schicksale des Dichters an sich zu erfahren. Gegen beide verhielten die deutschen Höfe und die vornehme Welt sich kalt und ablehnend; beide fanden dagegen in allen Schichten des Volkes unverkennbare Anzeichen eines entgegenkommenden deutschen Instinkts, der ihm eben *diese* beiden Meister besonders vertraut und innig wert erscheinen ließ — was nicht zu hindern vermochte, daß beide in einem gleich leidenvollen Verschmachten dahinsiechten. — Das Erbe beider Meister, die Weiterführung ihrer Aufgabe, sollte nach ihnen *Richard Wagner* antreten. Vom Freischütz zur Euryanthe hatte sich Weber auf demselben Wege befunden, auf welchem Schiller von seinen Räubern zur Braut von Messina vorgedrungen war, auf dem Wege zur ‚Idealisierung des Dramas', dem der Charakter der Idealität *hier* durch das Heraustreten aus dem Bereiche des Bürgerlichen in das Historische und Historisch-Sagen-

[1] Vgl. die hochbedeutende Arbeit Hans von Wolzogens ‚Die Idealisierung des Theaters', Leipzig 1885, C. F. Leede. Ursprünglich in den ‚Bayr. Blättern' (Jahrg. 1884/85 erschienen.

hafte, endlich durch Heranziehung des antiken Chores als lebendige Mauer gegen den Naturalismus, dort von vornherein durch die Mithilfe des verklärenden Elementes der Musik gewährt werden sollte. Nachdem die, Schiller noch fast gänzlich unbekannte, Tonwelt Beethovens die volle Wundermacht deutscher Musik erschlossen hatte, konnte der Weg selbst nicht mehr zweifelhaft sein, allerdings nur für das vermögende Genie. Der willige Glaube aber, der noch Schiller und Weber, wenn auch nicht aus der Sphäre der Macht, entgegengetreten war, — für die durch das Maß seines Könnens unendlich erhöhte Aufgabe Richard Wagners blieb er dem schaffenden und ringenden Künstler allzulange und schmerzlich versagt. Nun steht das Haus auf dem Bayreuther Hügel da, als Ziel und Zeugnis dieses Ringens: es hat sein Publikum, ein wissendes zum Teil, die durch alle Ränge der Gesellschaft weit zerstreute Bayreuther Gemeinde, — doch harrt es noch des ‚Volkes'. Des Volkes, welches hier seiner Aufgabe, der Monumentalisierung dieses, im Vertrauen auf den deutschen Geist errichteten, provisorischen Baues, sich bewußt wird! Allen täuschenden Gaukeleien des modernen Theaterwesens gegenüber halte es fest an der Erkenntnis und Überzeugung: daß das Festspielhaus des Meisters einzig und allein in einer kleinen Stadt, in Bayreuth, zu stehen habe, und daß jeder Versuch einer Verpflanzung desselben in eines unserer, im voraus durch den Meister gerichteten, großstädtischen Kulturzentren dem Willen seines Schöpfers entgegen, eine Veruntreuung seines Gedankens und dem Geiste feindselig sei, aus welchem heraus es entstand und durch welchen es lebendig erhalten wird!

Kehren wir einstweilen, für unsere diesmalige Absicht, dem Ursprunge des großen deutschen Meisters aus dem Schoße und Herzen unseres Volkstumes nachspürend, in die Mitte des deutschen Bürgerlebens zurück, wie es sich seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts freier und ungehemmter zu entfalten beginnt. Von den entzündeten Flammenzeichen der Führer und Träger des erwachenden ‚deutschen Geistes' strömt durch das laue, dumpfe Halbdunkel der Erstarrung und Apathie ein Licht und eine Wärme, wie es seit fünf öden Menschenaltern nicht empfunden worden war. Aus den freieren Regungen des bürgerlichen Lebens aber schlug dem edeln Wollen vortrefflichster Geister ein verwandtes Fühlen und Streben sympathisch entgegen. ‚In Etwas ist jeder Deutsche seinen großen Meistern verwandt': für die tiefe Wahrheit dieser herrlichen Worte Wagners kann uns eben der Entwicklungsgang als Beispiel dienen, den der deutsche Sinn in der von uns bezeichneten Epoche genommen hat. Die bis jetzt noch so unvollkommenen Versuche zur Konstatierung der Vorfahren unseres Meisters führen uns zunächst ein Familienbild vor die Augen, in dessen eigener Entwicklung der große nationale Entwicklungsgang sich auf kenntliche Weise wiederspiegelt.

I.

Zur Familiengeschichte.

Der Einnehmer Gottlob Friedrich Wagner und seine Vorfahren. — ‚Urahnherr war der Schönsten hold'. — Generalakzise und Leipziger Zustände nach dem siebenjährigen Kriege. — Freundesverkehr und Nachkommenschaft Gottlob Friedrich Wagners.

> Mit fremden Federn kann man sich schmücken, gerade so wie mit den beliziösen Namen, unter denen uns jetzt unsere neuen jüdischen Mitbürger ebenso überraschend als entzückend entgegentreten, während wir armen, alten Bürger- und Bauerngeschlechter uns mit den recht kümmerlichen ‚Schmidt', ‚Müller', ‚Weber', ‚Wagner' für alle Zukunft begnügen müssen.
>
> Richard Wagner.

In die geregelte Bahn des bürgerlichen Daseins tritt das Genie wie ein exzentrischer Komet, der mit weithin strahlendem Ruhmesschweife die wohlübersehbare Ordnung philisterhafter Planeten durchkreuzt. Unberechenbar dünkt das Woher und Wohin seines eigenen Laufes. Mit Behagen als die höchste Blüte der jeweiligen menschlichen Gesellschaft betrachtet, ist doch sein Verhältnis zu dieser so fragwürdig, die Bande, die es mit der Mit- und Vorwelt verknüpfen, so verborgen, daß die mit seinen Gaben Behafteten vielmehr eine eigene Spezies für sich zu bilden scheinen, und es für den Erzähler seiner Lebensschicksale keine lohnende Aufgabe scheint, seinen Stammbaum zu entwerfen. Hat es denn leibliche Vorfahren, Vater und Mutter, Brüder und Schwestern, wie wir? Oder gibt es eine engere Verwandtschaft zwischen den einsam ragenden Häuptern, die sich über die Jahrhunderte hinweg grüßen, als die Gemeinschaft warmen Lebensblutes, die ein jedes von ihnen an Geschlecht und Sippe bindet? Und doch beunruhigt man immer wieder in ihrer Abgeschiedenheit die müden Vorfahren, nach denen man im Leben nicht gefragt, sobald aus ihrer Asche der Phönix festen Auges den Flug zur Sonne richtet. Verwitterte Familiendokumente, die ihre künftige Bestimmung nicht geahnt, und in sorgloser Hut fast verloren wären, sie steigen nun im Wert, und vergleichend spürt das Auge an alten Familienbildern. Der Staub, der so lange auf alten Kirchenregistern lag, wird aus seiner trägen Ruhe gescheucht, und aus ihren vergilbten Spalten tritt die Reihe seiner

Ahnen in neubelebtem Zuge hervor und blickt staunend in ein fremdes Jahrhundert; ja selbst die Paten an seiner Wiege reiben sich den Schlaf der Vergessenheit aus den Augen! Die philosophische Kritik ihres Grundes oder Ungrundes bei Seite, folgen wir an dieser Stelle der allgemeinen Biographensitte und sind dem Schicksal dankbar, welches uns trotz aller geschichtlichen Umwälzungen und Zerstörungen einige wertvolle Anknüpfungen dafür an die Hand gibt. Ist es doch unmöglich, die Beziehungen Richard Wagners zu deutscher Art und deutschem Wesen, wie er es selbst uns gekündet, zu überblicken und dabei zu verkennen, wie kraftvoll fest die Wurzeln seiner Natur mit dem innersten Werden seines Volkes während des letzten halben Jahrtausends verwachsen sind. Wer, wie Wagner in den ‚Meistersingern', deutscher Volksnatur und deutschem Bürgertum für alle Zeiten seine Deutung gegeben, bekundete damit zugleich seine eigene innige Zugehörigkeit zu beiden, die, wie sie bei ihrer ersten großen Erhebung einen Luther, Dürer und Hans Sachs aus ihrer Mitte erzeugten, bei ihrer Wiedererneuerung nach tiefem Verfall, aus ihrem innersten Kern in einer Folge von Geburten die außerordentliche Erscheinung vorbereiteten. Hier tritt uns denn zunächst ein schlichtes einfaches Bild deutschen Bürgerlebens aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts entgegen.

An einem Septembertage des Jahres 1769 fand in der kleinen Pfarrkirche des freundlichen Schönefeld bei Leipzig eine ländliche Vermählungsfeier statt. Der fröhliche Hochzeiter hieß Gottlob Friedrich Wagner und war Steuereinnehmer an der kurfürstlichen Generalakzise zu Leipzig. Ihm angetraut wurde als sittsame Ehegattin Johanna Sophie Eichel, einzige Tochter Gottlob Friedrich Eichels, ‚Schulhalters des löblichen Almosenamtes eines hochedeln Rats'. Ein unscheinbarer Vorgang, durch nichts die Aufmerksamkeit der Mitwelt oder auch nur, über den nächsten Freundeskreis hinaus, der Stadtgenossen erregend. Aber der Genius des aus tiefer Verkommnis sich wiedergebärenden deutschen Geistes verlieh diesem Bunde seinen Segen und machte ihn bedeutungsvoll für die fernsten Tage. Der anmutige Ort der ländlichen Hochzeitsfeier, kaum drei Viertelstunden Weges von der Stadt entfernt und ein beliebter Sommer-Erholungsaufenthalt der Familien Leipzigs, prangte bei vorgerückter Jahreszeit im spätsommerlichen Schmucke der Wiesen und Fluren. Vierundvierzig Jahre darnach war er einer der Hauptpunkte des gewaltigen Befreiungskampfes der Völkerschlacht und als solcher die Stätte grausamer Zerstörungen; um dieselbe Zeit erhielt — als der Enkel des dort verbundenen Paares — Richard Wagner das Leben.

Es ist erst den neuesten Nachforschungen geglückt, das über der Vorfahrenreihe und den früheren Lebensschicksalen Gottlob Friedrich Wagners schwebende Dunkel zu erhellen. Die Familienerinnerungen des Wagnerschen Hauses reichten nicht über den Großvater zurück, Wagners eigene Kenntnis seiner Vorfahren hatte hier ihre Grenze, und der in die ferne Zukunft hinaus-

strebende und sie im voraus gestaltende Genius hatte jederzeit Wichtigeres zu tun, als seine persönliche Familiengeschichte zu erkunden. ‚Vergesset eure Ahnen', rief er 1848 mahnend einer in eitlem Standesstolze sich blähenden Aristokratie zu, ‚so versprechen wir auch großmütig zu sein und die Erinnerung unserer Ahnen aus unserem Gedächtnis zu streichen. Bedenket, daß sonst auch wir unserer Ahnen uns erinnern müssen, deren Taten, so gute auch von ihnen vollbracht wurden, von uns zwar nicht in Familien-Archiven aufgezeichnet, deren Leiden, Hörigkeit, Druck und Knechtschaft aller Art aber in dem großen unlengbaren Archiv der Geschichte des letzten Jahrtausends eingeschrieben stehen'. So spricht ein echtester Sproß des deutschen Volkes, der sich über alle künstlichen Standesunterscheidungen der Geschichte hinweg dem ältesten freien Heldentum germanischer Vorzeit geistes- und blutsverwandt fühlt, zugleich aber für seine Person ganz von der Überzeugung erfüllt ist, seinen Adel keinem prunkenden Wappenschilde ferner Geschlechtsvorgänger, sondern einzig dem ewig quellenden Jungbrunnen, dem zeugungskräftigen, heldengebärenden Schoße des stets sich erneuenden Volkslebens selbst zu verdanken. Und doch, — wenn kraftvoll echtes Menschentum in seinem überzeugungstreuen Ringen und Streben den Inbegriff wahren Heldentums ausmacht, so haben wir nicht darauf zu verzichten, es auch bei den, allendlich wohl meist dem Landbauernstande entstammenden, Vorfahren unserer ‚ahnenlosen' deutschen Geistesheroen anzutreffen! Heldentum erstarkt in Entsagung und Mühe, Arbeit und Kampf, möge dieser Kampf auch anfänglich nur erst noch ein Ringen um die nährende Frucht des heimischen Bodens, ein Ausroden, Urbarmachen, Pflügen und Säen gewesen sein. Um die Zeit entstehender städtisch-bürgerlicher Gemeinschaften aber, mit ihrer Einführung von Geschlechts- und Familiennamen, haben wir in dem Namen ‚Wagner' selbst einen Anhalt für die Vorstellung des — urarischen und urgermanischen — Gewerbes seiner ursprünglichen Träger.[1] Und als dann der deutsche Reformationsheld, selbst ein Bergmanns- und Bauernsohn, von dem christlichen

[1] Vgl. die hierhergehörigen Ausführungen H. v. Wolzogens in seinen ‚Urgermanischen Spuren': ‚Als die Gemeinde des arischen Urstammes sich ausbreitet, als Wanderungen beginnen, Geschichte aus dem Dasein sich entwickelt: da baut und rüstet der Mann den Wagen, der Weib und Kind, Hab' und Gut, über die alten Grenzen nach neuer Heimat tragen soll. Der rinderbespannte Wagen des Ariers ist für ihn so charakteristisch, wie das zelttragende Kamel für den Semiten. Die Wanderhütte, welche er von jetzt an sich errichtete, ist, dem Karren unserer Schäfer ähnlich, das in Ruhe gestellte Gefährt. Wo seine Wanderstraße ging, vom Orient durch Rußland bis Norwegen hinauf, bis in die Alpen hinein, da finden wir noch heute diese Wagenhütten, anstatt auf die Räder auf Steine gestellt, zum Schutz vor den Wassern schwellender Ströme und Bergquellen. So trat mit der ersten Völkerbewegung unseres Stammes die Kunst des ‚Wagners' als die männliche neben die heimatlich weibliche des ‚Webers', und es ist wahrhaft rührend, im ursprünglichen Handwerkwesen unserer Vorfahren die Familien sich bilden zu sehen, denen der deutscheften Kunst deutscheste Meister

Adel deutscher Nation, von Ständen und Ratsherren aller Städte zu ‚des christlichen Standes Besserung' vor allem Lehre und Unterweisung für das arme verrohende Volk, Errichtung von Kirchen und Schulen in der Stadt und auf dem Lande fordert: da eröffnet sich deutschen Männern ein neues weites Feld für Kampf und Ringen. Unscheinbar, arm und dürftig verläuft dieser Kampf in seiner äußeren Erscheinung, und ist doch ein Ringen mit Drachenbrut, ein ausdauernder unverdrossener Kampf mit den auszurottenden Nachtgespenstern der Unwissenheit und des Aberglaubens in ihren finsteren Höhlen.[1] Während in den katholischen Staaten Deutschlands der Jesuit mit kluger Berechnung der Jugenderziehung sich bemächtigt, wird in den protestantischen Landen der ‚Schulmeister' in Dorf und Stadt der eigentliche Führer und Erzieher des Volkes zu christlich deutscher Gesinnung. Eine merkwürdige, typische Erscheinung, im 17. Jahrhundert bereits überallhin, bis in die kleinsten Dörfer verbreitet, meist Kantor, Organist, ja Kirchendiener in einer Person, und dabei der Wohltäter und Bildner der ganzen Ortschaft, der Vermittler zwischen der ländlichen Bevölkerung und der Bildung seiner Zeit, ja die eigentliche Stütze des Deutschtums gegenüber dem herrschenden Romanismus der Fürstenhöfe und der höheren Stände!

An diesem volkstümlichen Erziehungswerk haben die Voreltern Gottlob Friedrich Wagners, und mithin unseres Meisters, durch eine Reihe von Generationen sich beteiligt: wir treffen sie von Vater auf Sohn und Enkel als schlichte, glaubenskräftige Volksschullehrer an wechselnden kleinen sächsischen Orten, zugleich auch meist Kantoren und Organisten der dortigen Pfarrkirchen. Dem gleichen Stande, der in der allgemeinen nationalen Selbstentfremdung, inmitten der von ihm unterwiesenen Landbevölkerung fast einzig noch ein unverfälschtes deutsches Wesen bewahrte, ja speziell in Thüringen und Sachsen fast zweihundert Jahre hindurch der eigentliche Pfleger des Musiklebens blieb, entstammte ja auch, ihm selber zeitlebens angehörig, der große Sebastian Bach. ‚Da seht diesen Meister, als elenden Kantor und Organisten zwischen kleinen thüringischen Orten, die man kaum dem Namen nach kennt, mit nahrungslosen Anstellungen sich hinschleppend', sagt Richard Wagner von ihm; aber wenn er in seinem bedeutsamen älteren Aufsatz ‚über deutsches Musikwesen' die elende Zersplitterung seines Vaterlandes in eine Anzahl von ‚Kurfürstentümern, Herzogtümern und freien Reichsstädten'

entsprießen sollten: Familien des Berufes aus der Urfamilie des Blutes! — Auf alle Fälle sagt uns der arische Wagner mehr von werdender Kultur, als der arabische Kameltreiber; und so wird es bleiben!' (Bayreuther Blätter, 1887 S. 267 68.) — [1] Heißt es doch noch in der ‚Neuen Polizei-, Hochzeit-, Kleider-, Gesinde- und Handwerksordnung für Sachsen' vom Jahre 1661 u. a.: der Gottesdienst solle mit ‚innerer Andacht' besucht, ‚mit dem Teufel durch Kristalle keine Gespräche gehalten'*), keine ‚Kugeln getauft' und ‚Büchsen besprochen' werden usw.

*) Kristallseherei war damals sehr gebräuchlich — ‚ins Kristall bald dein Fall' (E. T. A. Hoffmann).

beklagt, so weist er doch auch nach, wie eben diese politische Ohnmacht der Innerlichkeit des deutschen Wesens förderlich gewesen sei und es von der Begierde ferngehalten habe, mit seinen Produktionen zu glänzen. ‚Gehet hin und belauscht ihn (den Deutschen) eines Winterabends im kleinen Stübchen; dort sitzen der Vater und seine drei Söhne um einen runden Tisch; die einen spielen Violine, der dritte die Bratsche, der vierte das Violoncell, und was ihr so tief und innig vortragen hört, ist ein Quartett, das jener kleine Mann komponierte, der den Takt dazu schlägt. Dieser aber ist der Schulmeister aus dem benachbarten Dorfe, und das von ihm komponierte Quartett ist kunstvoll, schön und tiefgefühlt.‘

Der uns erreichbare älteste Stammvater des Wagnerschen Geschlechtes ist der im Jahre 1643 noch in den verheerenden Wirren der Kriegszeit geborene Samuel Wagner, verordneter Schulmeister zu Thammenhain bei Wurzen im Leipziger Kreise, dicht an der jetzigen preußischen Grenze, damals noch inmitten des sächsischen Landes belegen. Wo seine Wiege gestanden, wissen wir nicht mit Gewißheit zu sagen; um so weniger als wir bereits beim Rücktritt in die nächstvorausgehende Generation in jenes unruhvolle, an Zerstörung und mancherlei Ortswechsel reiche Zeitalter des dreißigjährigen Krieges geraten. Sehr wahrscheinlich ist auch sein Vater gleich ihm ein einfacher Volksschullehrer gewesen, aber kein Archiv, keine Registratur nennt seinen Namen und seine Herkunft. Auf den Stand des Vaters scheint schon der biblische Name des Sohnes hinzudeuten, den nicht leicht ein Bürger oder Bauer seinem Sohne gegeben haben würde: in der Wagnerschen Familie bleibt er von hier ab durch mehrere Zeugungsfolgen hindurch erblich bevorzugt. Wiederholt kommt es vor, daß in ihr drei Samuele zugleich, Vater, Sohn und Enkel, oder Oheim und Neffe am Leben sind; und starb der eine, so ward ihm ein anderer nachgeboren. Diese Namensbevorzugung erklärt sich leicht aus dem jener Zeit so vorzüglich eigenen innigen Verkehr mit der Bibel, des neuen und — alten Testamentes, dessen nicht immer durchaus sympathische Patriarchen-Gestalten zu idealisieren das deutsche Gemüt aus seinen eigenen Tiefen unablässig tätig gewesen ist.[1] Wollen wir demnach die Vorstellung der Vorfahren Samuel Wagners in der Kriegszeit durch ein typisches Bild uns dichterisch beleben lassen, so möge es durch die aus gleicher Gemütsfülle geschöpfte, sinnvolle dramatische Szene Heinrichs von Stein ‚Aus dem großen

[1] Die Vorliebe für biblische Namengebung beruht auf den religiösen Traditionen der Reformationszeit und ist für den echt deutsch-protestantischen Sinn der Vorfahren des Meisters charakteristisch; sie ist vorzugsweise dem 17. Jahrhundert eigen — während das 16. die deutschen Namen unter klassisch-humanistischen Einflüssen mit Vorliebe latinisiert oder gräcisiert — und, was die damaligen Volksschullehrer betrifft, in deren vorwiegend theologischer Bildung begründet (‚Seit der Reformation waren wenigstens in allen Kirchdörfern Schulen, die Lehrer oft Theologen‘, Freytag, Bilder aus der deutschen Vergangenheit, III S. 104.

Kriege' (in dessen Buche ‚Helden und Welt') geschehen, wo ja auch ein Schulmeister und Kantor solch eines kleinen thüringischen und sächsischen Ortes, mitten in allen Greueln der Verwüstung mit seinem jungen Weibe in das ihm zugewiesene Kantorhaus eingeführt wird: unter dem wenigen Mobiliar des halbzerstörten Hauses trifft er da als innig herrlichen Besitz das Klavizymbalum seines Amtsvorgängers unzertrümmert an. Die plündernde Rotte hat es in abergläubischem Schrecken unangetastet gelassen, — dem neuen Bewohner des Hauses gereichen nun die ersten feierlich angeschlagenen Akkorde zu himmlischem Einzugssegen! Nichts steht im Wege, uns vorzustellen, der dort geschilderte schlichte deutsche Mann sei (anstatt Heinrich Bach) der uns unbekannte Urahn unseres Meisters gewesen. Der Nornenfaden erster sicherer geschichtlicher Kenntnis von Richard Wagners leiblichen Vorfahren knüpft aber erst bei dem genannten Samuel Wagner an. In seinem zwanzigsten Lebensjahr finden wir ihn zu Thammenhain[1] in sein Amt tretend, an seiner Seite die ihm eben angetraute junge Hausfrau Barbara Wagner. Hier im efeu-umrankten, von Bäumen freundlich umschatteten Kantorhäuschen nimmt die uns nachweislich bekannte Familiengeschichte des Wagnerschen Geschlechtes ihren Beginn. Sein ältester Sohn ist Emanuel Wagner, geb. im August 1664, der Ahnherr der ihm folgenden Reihe; aber schon der nächstfolgende Sohn erhält den Namen des Vaters und wird als Schulmeister und Organist dessen Nachfolger im Amt, als dieser nach mehr als vierzigjähriger Amtsführung im Alter von 63 Jahren aus dem Leben abgerufen wird. Auch der erstgeborene Sohn Emanuel bleibt dem Beruf seines Vaters treu. Wie dieser, tritt auch er in ganz jungen Jahren in dem benachbarten Colmen (Kulm) bei Thalwitz ins Amt, und vermählt sich alsdann 1688 in Kühren mit der achtzehnjährigen Anna Benewitz, Tochter des Schulmeisters und Begleitsmannes (Einnehmers) Ernst Benewitz. Welche höhere Anlage etwa in ihm vorhanden war, tritt in seinem engen Lebens- und Berufskreis für uns nicht kenntlich zutage. Um 1702 siedelt er aus Colmen mit einem Töchterlein Anna Dorothea in den Heimatsort seiner Frau, zu gleicher bescheidener Amtstätigkeit nach Kühren über: in Kühren kommt ein Jahr später, am 14. Januar 1703 sein erster männlicher Nachkomme, Samuel Wagner, zur Welt. Es scheint, daß Emanuel die mannigfachen Prüfungen des Lebens unerspart geblieben seien; mehrere Kinder müssen ihm früh gestorben sein: die treue Ehegenossin geht ihm im rüstigen Alter von achtundvierzig Jahren in die Ewigkeit voraus. Er erlebt noch die Ver-

[1] Der Name Thammenhain — nach älterer Vermutung vielleicht auf Damianshain zurückleitend — erscheint aber auch, bereits um das Jahr 1284, in der Schreibart Tannenhain, sodaß unseres Meisters ältester Vorfahr, der sein Haus in ‚Tannenhain' hatte uns zugleich als ein richtiger ‚Tann-häuser' entgegentritt. Das noch jetzt ziemlich stattliche Pfarrkirchdorf liegt an der Torgauer Straße in hügeliger und waldiger Gegend, an Nadelholz fehlt es nicht; im Nordost steigt der Schildaer Berg an und östlich beginnt die Sitzeroder Heide.

heiratung seiner ältesten Tochter, die in Kühren mit einem Schneidermeister Joh. Müller aus dem Altenburgischen getraut wird, dann scheidet auch er als ein Zweiundsechziger aus dem Leben.

Die politischen Verhältnisse im damaligen Kurfürstentum Sachsen waren keineswegs dazu angetan, eine friedliche Wohlfahrt der Bevölkerung zum Gedeihen zu bringen. Der Ehrgeiz Friedrich Augusts drängte diesen prunkliebenden Fürsten zu dem verhängnisvollen Schritt, durch Verzichtleistung auf die protestantischen Traditionen seiner Vorfahren und auf die Liebe und das Vertrauen seines treuen Volkes die machtlose polnische Königskrone zu erkaufen. Die zu ihrer Erlangung nötige Bestechung der polnischen Edelleute, die Erhaltung einer königlichen Garde, der verhängnisvolle Krieg mit dem Schwedenkönig und die üppige Prachtliebe des Herrschers rissen ihn zu Ausgaben hin, die die Kräfte des Landes weit überstiegen. Schwer hatte das sächsische Volk für den unruhigen Ehrgeiz seines Fürsten zu büßen. Das Land wurde durch die feindliche Kriegsmacht schrecklich mitgenommen; die Einquartierungen, Kriegssteuern, Kontributionen nahmen kein Ende. Die Friedensbedingungen, welche Karl XII. den sächsischen Unterhändlern stellte, waren für den übermütigen, autokratischen König sehr demütigend: für sich und seine Nachkommen sollte er auf alle Zeiten dem polnischen Throne entsagen. Aber die sächsischen Räte gingen kraft ihrer unbeschränkten Vollmacht auf alles ein. Bis zum Eintreffen der Bestätigung der Altranstädter Friedensartikel von Warschau her blieb das schwedische Heer ein ganzes Jahr hindurch in Sachsen und mußte vom Lande unterhalten werden. Man berechnete die Kosten der schwedischen Okkupation auf 22 Millionen und darüber. Hatten schon bisher die Ausgaben für die Hofhaltung, für den Krieg, für die Erlangung und Behauptung der polnischen Schattenkrone die Kräfte des Landes erschöpft, so erreichte das Elend jetzt seinen höchsten Grad. Hunger, Mißhandlung, äußerste Armut trieben die Menschen der Verzweiflung in die Arme, mancher legte Hand an sich selbst. Und während die Stände mit Seufzen die hohen Steuern und Abgaben bewilligten, veranstaltete der Kurfürst ein prachtvolles Hoffest nach dem andern, verschwendete unermeßliche Summen für Lustschlösser, übte fürstliche Freigebigkeit gegen seine Maitressen und natürlichen Kinder und wetteiferte mit Paris und dem Wiener Kaiserhof in glänzender Prachtentfaltung.

Nicht lange nach dem Ableben des Vaters treffen wir den jüngeren Samuel Wagner bereits in Müglenz, zwei Stunden nordöstlich von Wurzen, als Adjunkt des dortigen Schulmeisters, nachdem er zuvor am Johannistag 1727 öffentlich in der Kirche ‚zur Befriedigung des Herrn Pfarrers und auch sämtlicher Kirchfahrt' Probe gesungen, — wir befinden uns mitten im ersten Akte der ‚Meistersinger von Nürnberg', wenn auch die würdigen Meister selber fehlen, Gemeinde und Pfarrer die Merker und Preisrichter sind! Sein Anstellungsdekret in dieser Funktion, ausgefertigt durch den Administrator,

Erb-, Lehn- und Gerichtsherrn Rudolf von Bünau[2] ist im Original bis auf unsere Tage gekommen. Er wird darin urkundlich verpflichtet, so lange der Emeritus am Leben, als dessen Substitut, nach dessen Absterben aber gänzlich und völlig ‚den Gottesdienst in den Kirchen mit Singen, Lesen, Beten und Orgelschlagen mit allem Fleiß treulich zu verrichten, die Schuljugend zu aller Gottesfurcht in der unverfälschten Religion und sonderlich in dem Catechismo Lutheri und andern christlichen Lehren und Tugenden, wie auch im Singen, Lesen, Schreiben und Rechnen unverdrossen zu unterrichten, bei vorkommender Kontagion, welche doch Gott in allen Gnaden abwenden wolle, auszuhalten und nicht wegzuweichen' usw. usw. Die Erwähnung von Kontagionen ist nicht als müßige Redensart gemeint; sie vergegenwärtigt uns nur allzu augenscheinlich das verheerende Auftreten der Pest im sächsischen Lande und anderer schwerer Epidemieen während der Kriegsjahre, die Warnungssäulen, welche bei solchen Anlässen vor die infizierten Ortschaften aufgepflanzt wurden, und das Elend der Bevölkerung inmitten aller über sie verhängten Prüfungen. Ein zweites, noch stattlicheres Dekret vom 14. August desselben Jahres bestätigt alsdann noch bei Lebzeiten des durch Alter und Krankheit geschwächten ‚Emeritus' die definitive Ernennung Samuel Wagners zum Müglenzer Schulmeister unter Zusicherung unverkürzter jährlicher Besoldung ‚und was sonsten seine Antecessores genossen, samt denen gewöhnlichen Accidentien'. Aus dem benachbarten Dahlen führt er sich, kaum ein halbes Jahr später, am 10. Februar 1728, Jungfrau Anna Sophia, hinterlassene Tochter Meister Christoph Rößigs, gewesenen Pachtmüllers der Dahlischen Graumühle, in sein Müglenzer Schulhaus als Gattin heim. Seine Lebensverhältnisse scheinen verhältnismäßig nicht eben ungünstig gewesen zu sein. Trotzdem erreichte er kein hohes Alter: er starb vielmehr infolge von Erkrankung bereits am 22. November 1750, also noch lange vor dem erneuten Ausbruch der Kriegsunruhen, nach zweiundzwanzigjähriger gesegneter Ehe, mit Hinterlassung der Witwe und *fünf* überlebender Kinder, darunter dreier Töchter: Johanna Sophie, Christine Eleonore und Susanna Caroline. Das *vierte* in der Reihe dieser Kinder ist unser *Gottlob Friedrich Wagner*, geb. zu Müglenz am 18. Februar 1736. Sein jüngerer Bruder, Samuel August, war bei des Vaters Tode erst fünfjährig, zwei andere Geschwister im frühesten Kindesalter dahingegangen. Gottlob Friedrich zählte beim Tode des Vaters vierzehn Lebensjahre. Er hatte seine Knabenzeit in der freien Naturumgebung von Müglenz in manchen Streifereien an den Ufern der Losse, in Bergen und Tälern des hier auslaufenden Hohberger Gebirgszuges verbracht und einen guten Teil seiner Erziehung und

[1] Vgl. die Erwähnung dieses Namens in Wagners Schriften VIII, 146: ‚Ein sächsischer Graf *Bünau* war es, unter dessen Schutze der große Winckelmann der ersten Befreiung von Nahrungssorge und der Muße zu freien Forschungen im Gebiete des künstlerischen Wissens teilhaftig wurde'.

Bildung noch von dem Vater selbst erhalten, dann aber wohl — vielleicht noch bei dessen Lebzeiten — auf einer Leipziger Gelehrtenschule. Auf einer solchen, also etwa der 1728 begründeten Thomana, muß er seine Schulbildung jedenfalls beschlossen haben. Er war, ob durch eigene Neigung oder auf den Wunsch der Eltern, für den geistlichen Stand bestimmt, und wir finden ihn am 16. März 1759, in dem Jahre der Schlacht bei Kunersdorf, in Schillers Geburtsjahr und dem Todesjahr des Frühlings-Sängers Ewald von Kleist, an der Universität Leipzig als ‚Studenten der Theologie' inscribiert, bevor wir ihm — nach weiteren zehn Jahren — als Steuerbeamtem und glücklichem Hochzeiter zu Schönefeld wieder begegnen.

Was in der Zwischenzeit mit dem Studiosus der Theologie vorgegangen, was ihn dazu vermocht, das durch mehrere Jahre fortgesetzte Studium später dennoch aufzugeben: ob, wie dies so häufig noch in letzter Stunde sich zuträgt, in seinem Innern erwachsene Zweifel und Bedenken gegen den geistlichen Beruf, ob ein hemmender Mangel an äußeren Subsistenzmitteln, oder noch andere Gründe, darüber fehlt es uns an sicher beglaubigten Urkunden. Die Daten über sein Leben sind lückenhaft, sie führen uns immer nur sprungweise, mit Übergehung ganzer Lebensabschnitte, einzelne Bilder aus seiner Laufbahn vor, und es ist nicht leicht, sich das Dazwischenliegende mit einiger Gewißheit zu ergänzen. Im Jahre 1765, um die Zeit, als der junge Goethe, sechzehnjährig, aus der altehrwürdigen Reichsstadt in die galante ‚Modestadt' an der Pleiße übersiedelte und in der ‚Feuerkugel' am Neumarkt Wohnung nahm, finden wir Gottlob Friedrich noch einmal ausdrücklich als Studenten der Theologie erwähnt. Gewiß waren die Mittel, mit denen er sich durch's Leben zu schlagen hatte, nicht eben reichlich bemessen und weniger in verzinslichem Vermögen bestehend, als liegende Güter in Kopf und Herz. Vielleicht dürfen wir demnach annehmen, daß er noch vor dem Beschluß seiner Studien und um dieses gewünschte Ziel zu erreichen, dem traditionellen Beruf seiner Vorfahren und dem Beispiel manches unbemittelten Theologen folgend, vorübergehend und aushilfsweise zur Lehrtätigkeit gegriffen und etwa gar seinem nachmaligen Schwiegervater, dem Schulhalter Eichel, in seinen Funktionen an einer Leipziger Volksschule beigestanden habe? Denn zu diesem und insbesondere seiner schönen Tochter Sophie treffen wir ihn bereits während seiner Studienjahre in nahen Beziehungen; und während alle übrigen Nachrichten über die begleitenden Umstände schweigen, die uns seinen Übergang aus der theologischen Laufbahn in eine praktisch-bürgerliche zu erklären vermöchten, ist uns seltsamer Weise eine merkwürdige Tatsache ohne weiteren Zusammenhang glaubwürdig bezeugt. Sie bekundet bei dem Ahnherrn unseres Meisters mitten in aller Enge des bürgerlichen Lebens ein heißes Temperament, — ihre Verschweigung oder prüde Verhüllung würde dem Biographen des freiesten deutschen Mannes übel anstehen! ‚Urahnherr war der Schönsten hold' — der

Liebreiz der neunzehnjährigen Schulhalterstochter und ihre Zuneigung zu dem lebensfrohen und feurigen Studiosus Wagner muß mächtig gewesen sein: wir finden nämlich, daß Johanna Sophia dem Erwählten ihres Herzens, noch bevor die ‚Eichelin' in den Augen der Welt zur ‚Wagnerin' geworden, ein Pfand ihrer Liebe geschenkt, einen Sohn gleichen Namens mit dem Vater und dem mütterlichen Großvater: Gottlob Friedrich. Er wurde am 23. März 1765 in der Thomaskirche getauft,[1] bewährte sich aber augenscheinlich noch nicht als das rechte ‚Wälsungenblut'. Denn da über ihn keine fernere Kunde auf uns gekommen ist, so müssen wir annehmen, daß es ihm nicht vergönnt war, seiner jungen Mutter die um ihn bestandenen Schmerzen und Beschämungen durch ein längeres Leben und eine gute Entwicklung zu vergelten. Sei es nun aber, daß eine ähnliche bürgerliche Unregelmäßigkeit, selbst in dem galanten Leipzig des 18. Jahrhunderts — mit seinen bekanntlich recht freien Sitten und zarter Schonung der zierlichen Sünden einer eleganten, vornehmen Luxuswelt! — gerade einem jungen Theologen mit der Anwartschaft auf eine Anstellung in Kirchen- oder Schulämtern besonders rigoristisch vermerkt worden sei, oder auch daß Gottlob Friedrich aus inneren Gründen der Theologie den Abschied gegeben: genug, um diese Zeit muß die Entscheidung in ihm erfolgt und er, mit Aufgabe des bisher eingehaltenen Kurses seiner Lebensbahn, in das Fahrwasser eines anderen Berufszweiges eingelenkt sein. Dabei trieb es ihn sicherlich, sich nunmehr baldmöglichst die Mittel zu bürgerlicher Selbständigkeit zu gewinnen und das aus Liebe geknüpfte Band für alle Zeit und Ewigkeit in Treue fest und dauernd zu schließen.

Dies die einzigen bisher bekannten Antecedentien der Vermählungsfeier des Jahres 1769 im anmutigen Schönefeld. Wer einen Blick auf das ganze nachmalige Leben Gottlob Friedrich Wagners und seiner getreuen Liebsten wirft, wird mit uns eines Sinnes sein, wenn wir den nach mancherlei Stürmen glücklich heimgeführten Schatz des nunmehrigen Steuereinnehmers Wagner, den er höher erachtet hatte als alle Theologie und Schulmeisterei, trotz ihrer jugendlichen Übereilung, — wie oben geschehen, als seine ‚sittsame' Ehefrau bezeichneten. ‚Liebestreue — Ehe', sie bezeichnet uns der ferne Abkömmling dieses Paares als die ‚Bildnerin edler Rassen', und erkennt als das eigentlich sündhafte Übel unserer fortschreitenden Zivilisation vielmehr ‚den Mißbrauch der Ehe zu außer ihr liegenden Zwecken, die auf Eigentum und

[1] Als Taufzeugen werden angeführt: Maria Christiana Lutz, Tochter eines Maurergesellen Johann Georg Lutz; Johann Reißer, Markthelfer; Johann Friedrich Teicher, Seidenwirker allhier. Wir führen diese trockenen Personalnotizen hier an, weil uns daraus bei ihrem ernsten Durchlesen der ganze merkwürdige Vorgang mit der Lebendigkeit eines bürgerlichen Idylls entgegentrat, welches allerdings nur wieder die eigene Einbildungskraft des Lesers sich ausmalen kann; jede leise Hinzufügung müßte ja diesen einzigen zu uns gelangten Zug einer fern entrückten Wirklichkeit in willkürliche Dichtung umwandeln.

Besitz berechneten Konventionsheiraten': keine mit noch so hohen Orden geschmückte Brust aber könne ‚das bleiche Herz verdecken, dessen matter Schlag seine Herkunft aus einem, wenn auch vollkommen stammesgemäßen, doch ohne Liebe geschlossenen Ehebunde verklagt.'

Gottlob Friedrich Wagner hatte die von ihm erstrebte bescheidene Existenz für sich und die Seinen im Verwaltungsbereich der Kurfürstlich Sächsischen Generalakzise gefunden. Während in Sachsen bereits im 16. Jahrhundert, wie in anderen deutschen Landen, Territorialsteuern, fast gleichzeitig Konsumtionsabgaben aufgekommen waren, hatten alle bezüglichen Finanzeinrichtungen mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts durch Einführung der sogenannten General-Konsumtionsakzise eine durchgreifende Veränderung erfahren. Durch sie wurde die Steuerlast gleichmäßiger verteilt und eine bei weitem größere Anzahl Kontribuenten herbeigezogen: man erhob sie beim Eingang in die Städte von allen rohen und verarbeiteten Produkten, Waren und Nahrungsmitteln. In Leipzig, wo sie der Rat mit ihrem Aufkommen in Pacht genommen, gab es damals vier solcher Eingänge: das Rannstädtische, Hallesche, Grimmaische und Peterstor. An dem erstgenannten, dem Rannstädter Tor, auf welches der Brühl mit dem nachmaligen Geburtshause Richard Wagners, dem ‚weißen und roten Löwen' mündet, hatte Gottlob Friedrich Wagner seinen Amtssitz, legte allem, was über den Rannstädter Steinweg vom äußeren alten ‚Wassertor' her zu Fuß oder zu Wagen in die Stadt hinein passieren wollte, das unerläßliche quis? quid? unde? cur? vor, besichtigte die Pässe der Reisenden und erhob nach Pflicht das — erst im Jahre 1824 gänzlich abgeschaffte — Tor- oder Einlaßgeld. Ausdrücklich wird uns seine weit über den Gesichtskreis eines damaligen Beamten hinausgehende Bildung bezeugt.[1] Mit diesem Bildungstriebe im Einklang steht seine Tüchtigkeit und Pflichttreue, auf Grund deren wir den Assistenzeinnehmer vom Jahre 1769 schon fünf Jahre später als Obereinnehmer der Kurfürstl. Generalakzise antreffen, mithin in einer ebenso geachteten, als für einträglich geltenden bürgerlichen Stellung, die wir in kleineren sächsischen Orten nicht selten mit derjenigen des regierenden Bürgermeisters verbunden finden.[2]

Im übrigen fällt die Begründung des Hausstandes Gottlob Friedrich Wagners in einen Zeitraum, in welchem nach heftiger, anhaltender Erschütte-

[1] Dies geschieht in einer Bemerkung des ‚Literarischen Zodiakus und Konversationslexikon der neuesten Zeit u. Literatur' 1835, Sept. S. 230 (in einem Artikel über Adolf W.). — [2] Am 2. Februar 1702 verschied zu Pirna als kurfürstlicher Akziseeinnehmer und zugleich regierender Bürgermeister Johann Gottlieb Wagner, geb. 1654 als der Sohn des Pirnaer Ratsherrn und Handelsmannes Johann Wagner. Diese Familie scheint jedenfalls ihrer Herkunft nach von der auf Emanuel Wagner als Stammvater zurückführenden verschieden; sie schreibt sich aus Böhmen her, wo des Johann Gottlieb W. beiderseitige Großeltern ‚bei damaliger harter Gegenreformation, mit Verlassung ihres schönen Vermögens an liegenden Grün-

rung der gemeinen Wohlfahrt durch einen langwierigen, verzehrenden Krieg die Segnungen des Friedens doppelt empfunden wurden. Sechs Jahre waren seit dem Hubertsburger Frieden verflossen, das Gemeinwesen der Stadt Leipzig begann sich von den Unfällen des Krieges, den Brandschatzungen Friedrichs des Großen, dem frevelnden Münzbeginnen Ephraim Itzigs und Genossen auf Schloß Pleißenburg, zu erholen. ‚Von außen gut, von innen schlimm: von außen Friedrich, von innen Ephraim‘, in diesem (noch in des Meisters letzten Lebensjahren in Wahnfried zitierten) Volksreim lebten die preußischen Dukaten lange im Volksmunde weiter, als bereits die Regierung Friedrich Augusts, des ‚Gerechten‘, die Wirkungen all dieser traurigen Begebenheiten nicht erfolglos zu mildern gesucht hatte. Eine Zeit friedlicher Vergrößerung und Verschönerung stieg nach überstandenen Kriegsbeschwerden über der Lindenstadt[2] empor, deren Umkreis man schon seit mehr als einem Jahrhundert in wohlgepflegten Linden- und Maulbeerbaumalleen umwandeln konnte, und die dem jungen Goethe — im Verhältnis zu seiner Vaterstadt — so wenig Altertümliches, wohl aber die Merkmale einer neubefestigten, von Handelstätigkeit, Wohlstand und gesellschaftlicher Belebtheit zeugenden Epoche aufwies. Die Begründung von mancherlei Kunstanstalten, Anlegung kostbarer Sammlungen Errichtung neuer Gebäude und Gärten trug nicht wenig dazu bei, Leipzig das Gepräge des ‚Klein-Paris‘ aufzudrücken. Zu den in jüngster Zeit entstandenen Verschönerungen der Stadt aber gehörte insonderheit das dicht am Ranstädter Tor, dem Wohnsitz Gottlob Friedrich Wagners, neu errichtete Schauspielhaus, auf dem Grunde der dort vom Kurfürsten Moritz erbauten Bastei. Die Liberalität eines vermögenden Privatmannes aus dem Handelsstande hatte es gestiftet. Auf abgetragenen Festungswerken siedelte sich die Schauspielkunst an: eine Gewähr des wiedererwachten Behagens der Bevölkerung. Es war am 6. Oktober 1766 unter nicht geringem Aufsehen mit Schlegels patriotischem Schauspiel ‚Hermann‘ eröffnet worden. Auf dem geräumigen Boden des neuen Hauses hatte Oesers kunstreiche Hand das Werk des neuen Theatervorhanges vollbracht, während ihm der Frankfurter Studiosus dazu die Aushängebogen von Wielands ‚Musarion‘ vorlas. Wir dürfen auch ohne ausdrückliches Zeugnis annehmen, der Steuereinnehmer Wagner habe an dem

den und Fahrnis das Exilium gebauet und anhero nach Pirna sich gewendet haben‘. So lautet es in einem gedruckten alten ‚Lebenslauff‘ des Pirnaer Akziseeinnehmers und Bürgermeisters, dem eine Grabrede für den ‚auf dem sanften und seligen Todes-Wagen dahinfahrenden Wagner‘ sich anschließt: ‚sein Todeswagen‘, heißt es darin, ‚sei ein rechter Triumphwagen gewesen; die Ungläubigen und Gottlosen bekämen gar andere Wagen, darauf sie in die Hölle herunterrollen‘. — [1] Friedrich der Große hatte dem Hofjuwelier Ephraim Itzig die Berliner Münze, und nach der Besetzung Sachsens auch die sächsische Münze in Pacht gegeben und dieser das Geld zu immer geringerem Werte ausgeprägt die Mark fein, 14 Tlr. wert, bis zu 45 Talern!, und solcher ‚Ephraimiten‘ für 7 Millionen Tlr. in die Welt gesetzt. — [2] Bekanntlich ist Leipzig, seinem Namen nach, von altersher die ‚Lindenstadt‘ von slawisch lipa‚.

heiteren Spiele Gefallen gefunden, das seinen Mitbürgern eine so lebhafte Teilnahme abgewann: einen Hinweis auf irgendwelche persönliche Neigung oder Beziehung zur dramatischen Kunst besitzen wir nicht. In seinem häuslichen Verkehr, soweit wir uns über diesen belehrt halten dürfen, werden wir nicht über den strengbürgerlichen Kreis von Berufs- und Standesgenossen hinausgeführt. Wir begegnen da keinem gefeierten Leipziger Garrick oder Roscius, sondern den würdigen Obereinnehmern der Landakzise Heinrich Baudius und Johann Georg Reinicke nebst Gattin, dem Torschreiber Karl Gottfried Körner, den Kaufleuten Adam Horn und Joh. Gottfried Sintenis nebst deren Frauen, dem Expediteur der Kurfürstl. Impostcinnahme Karl Friedrich Ferber u. a. Auch ein behäbiger ‚Bürger und Weinschenker' Adolf Völbling findet sich da; nach ihm als Taufpaten erhielt der zweitgeborene Sohn aus Wagners Ehe, Gottlob Heinrich Adolf, seinen Rufnamen. Vor diesem hatte — im Geburtsjahr Beethovens 1770 — Friedrich Wagner das Licht der Welt erblickt; nach ihm schenkte Frau Johanna Sophia ihrem Gatten noch eine Tochter, Johanna Christiana Friederike, geb. 1778, deren sich, als unverheiratet gebliebener ‚Tante Friederike', Richard Wagner noch bis in sein spätestes Alter erinnerte.

Ein ausgesprochenes Streben nach höheren Bildungszielen gibt sich bei Gottlob Friedrich Wagner (außer durch das Zeugnis der oben berücksichtigten älteren Notiz) bereits in der sorgfältigen Erziehung kund, welche er seinen beiden Söhnen zu teil werden ließ. Deutlicher erkennbar wird dieses Streben in der folgenden Generation. Sie wird durch die Brüder Friedrich und Adolf Wagner repräsentiert. Den Durchbruch aus der erdrückenden Masse des Stofflichen unserer modernen Bildung in das freie Reich der künstlerischen Gestaltung, den wir in dem überragenden Künstlergeist Richard Wagners mit Staunen sich vollziehen sehen: — ihn scheint die Natur bereits in dem Vater und Oheim unseres großen Meisters wie tastend und vorbereitend versucht zu haben, indem sie diesem zugleich mit dem rastlosesten Fleiß den Trieb zu universaler Aneignung des geistigen Ertrages aller Zeiten und Völker, jenem aber die sein ganzes Leben als roter Faden durchziehende Vorliebe für die theatralische Kunst einpflanzte. Wir lenken die Aufmerksamkeit des geneigten Lesers zuvörderst auf den jüngeren Bruder, um danach in der Verfolgung der Lebensschicksale des älteren unmittelbar zu den frühesten Jugendeindrücken Richard Wagners überzugehen.

II.

Adolf Wagner.

Studienjahre in Leipzig und Jena. — Freundschaft mit Arnold Ranne und Joh. Falk. — ‚Zwei Epochen der modernen Poesie‘. — Persönliche und literarische Beziehungen: August Apel, Wendt und Brockhaus. — Apels ‚Polyidos‘. — Übersetzungen und eigene Dichtungen A. Wagners.

‚Sein Name ist ein geehrter in dem Kreise der Männer von Geist und Charakter, welche teils mit schöpferischer Kraft eine neue Epoche in irgendeinem Kreise der Geisteskultur herbeigeführt haben, teils zur Erhaltung und Fortbildung des geistigen Ertrags in Deutschland eifrig mitwirken, und er hat, mit den Besten seiner Zeit und seines Volkes in Verbindung, stets gegen das Gemeine, Schlechte und Oberflächliche in Leben und Literatur kräftig gekämpft‘

Nekrolog A. Wagners.[1]

‚Am Ende gibt, was von uns Menschen nach außen fällt, auch wohl Hobelspäne und Schlacken. Gut, wenn ein Silberblick vordrang und der Metallkönig nicht verschwindet! Diesen hab' ich mir, denk' ich, gerettet.‘

Adolf Wagner.

Wir widmen dieses Kapitel der Betrachtung der Lebensverhältnisse und der geistigen Entwicklung eines Mannes, der in die Jugendjahre unseres Meisters als eine würdige, seiner Erinnerung bis in die spätesten Jahre wohlvertraute, geachtete Erscheinung hineinragt und mancherlei verwandtschaftliche Züge mit seinem großen Neffen aufweist.

‚Ein begünstigteres Talent für Aneignung der verschiedenartigsten Weltgegenstände werde schwerlich jemals geboren, aber auch schwerlich so wenig nutzbar gemacht und konzentriert‘, sagt über ihn ein älterer Gewährsmann.[2] ‚Er griff aufnehmenslustig nach allen Einzelheiten, da ihn jedes interessierte, und er in seinem reichen beweglichen Geiste für jedes ein Organ der Verarbeitung hatte: aber nirgends genügte er dabei sich selbst oder ließ sein eigenstes Wesen in dem, was er schrieb, zu seinem Rechte kommen.‘ Mit dieser

[1] Enthalten in dem älteren gelehrten Sammelwerk ‚Neuer Nekrolog der Deutschen‘ Weimar, Voigt, XIII, S. 649-51. — [2] Der ungenannte Verfasser eben jenes in unserem Motto zitierten ‚Nekrologs‘, vielleicht der Ästhetiker Amadeus Wendt?

vielseitigen Anlage ausgestattet, war Adolf Wagner am 15. November 1774 zur Welt gekommen, und hatte von seinem neunten Lebensjahre an seine Bildung und Erziehung auf der Leipziger Thomana empfangen. Früh begründete sich hier in ihm der Trieb zu philologischen Studien. Achtzehn Jahre alt, ließ er sich an der Universität Leipzig bei der theologischen Fakultät inskribieren; doch fesselte ihn, gleich im Beginn seiner Studienzeit, mehr die Beschäftigung mit dem klassischen Altertum. Hierin bestärkte ihn das Beispiel des hervorragendsten unter seinen theologischen Lehrern, Chr. Daniel Beck, der, als einer jener älteren deutschen Gelehrten mit ihrer staunenswerten Wissensfülle, vom altrömischen Rechte ausgegangen, über Exegese, Kirchen- und Dogmengeschichte bis zur Universalgeschichte vordringend, sich als Historiker durch gründliche Kenntnis der, teilweise von ihm selbst erschlossenen Quellen auszeichnete und dessen heimatlicher Boden dennoch die altklassische Philologie blieb. Junge Philologen zu tüchtigen Lehrern für die Gelehrtenschulen zu bilden, war ein Hauptaugenmerk seiner Wirksamkeit. Er wünschte auch Adolf Wagner für die Universität heranzuziehen. Diesem Wunsche setzte die innere Abneigung des begabten Schülers einen unüberwindlichen Widerstand entgegen. Sein reger Wissensdrang war mit einem ausgeprägten Triebe zur Unabhängigkeit gepaart, dem zu Liebe er selbst Entsagungen und Opfer mancher Art dem Eintritt in eine akademische Laufbahn vorzog.

Neben theologischen und philologischen Studien zog ihn mächtig die wieder aufgelebte deutsche Philosophie an, worin er sich jedoch mehr der eigenen Lektüre überlassen mußte, als er sich durch Vorlesungen gefördert sah. Auch reizte ihn die Beschäftigung mit den neueren Sprachen, insonderheit der italienischen Sprache und Literatur, — in der Folge ein Hauptgebiet seiner gelehrten Tätigkeit. Hatte er, frei und dem ihm innewohnenden Triebe folgend, ein amtloses Leben auf eigene Gefahr und Mühseligkeit erwählt und deshalb manchen Anlaß, eine bestimmte Laufbahn im bürgerlichen Leben einzuschlagen, vernachlässigt oder abgelehnt, so sah er sich nun aber bald, durch den Tod des wackeren Vaters, von der Notwendigkeit an sich selbst verwiesen, und auf den vermeintlich selbstgewählten Punkt gestellt.

Jena, damals der Herd deutscher Bildung und Wissenschaft, wo Fichte, Schelling, Steffens, die beiden Schlegel, Gries, Brentano, in der Nähe des ‚großen Dreigestirnes' Goethe, Schiller und Wieland lebten, zog den Zweiundzwanzigjährigen mehr als Alles an. Er wanderte 1798 mit einem Freunde ‚nicht unabenteuerlich' dahin, wurde dort Schiller bekannt und verkehrte, freundlich von ihm aufgenommen, bis zu dessen Übersiedelung nach Weimar fast täglich in des Dichters gastlichem Hause. Auch besuchte er Fichtes Vorlesungen, der, vier Jahre zuvor nach Jena berufen, hier sein eigenes System zu begründen begann und den Sinn der Studierenden zu leiten und zu veredeln bemüht war. Bekannt sind die üblen Folgen, welche Mißverständnisse aller

Art, Uneinigkeit mit seinen Kollegen und Fichtes natürliche Heftigkeit und Unbeugsamkeit für ihn nach sich zogen. Man verdächtigte ihn des Atheismus, und Wagner erlebte es noch während seines Jenaer Aufenthaltes, wie der von ihm hochgeschätzte Mann, infolge solcher Aufwiegelungen und dadurch veranlaßter Untersuchungen, von augenblicklicher Aufwallung fortgerissen, seine Entlassung einreichte und sofort bestätigt erhielt. Mehr jedoch als der Anhörung akademischer Vorträge, gab sich Adolf Wagner auch hier Privatstudien und der frischen lebendigen Bildung durch mancherlei anregenden persönlichen Umgang hin. In der Gesellschaft war er ‚eine schöne und glückmachende Erscheinung und genoß die Süßigkeit des Lebens in mancherlei anziehenden Verhältnissen'. Seinen bescheidenen Forderungen an das äußere Dasein suchte er durch schriftstellerische Arbeiten, Übersetzungen aus allen Sprachen, die ihm schon damals in hohem Grade geläufig waren, durch Beiträge zu kritischen und anderen Blättern, Genüge zu tun; über äußere Beschränkungen und Entbehrungen setzte er sich mit genialer Gleichgültigkeit hinweg.

Einen getreuen Stubengenossen und zeitlebens treu ergebenen Freund gewann er sich in Jena an Arnold Kanne, dem gelehrten und schicksalsreichen Forscher auf dem Gebiete der Etymologie und Mythologie. Ihre sonstigen Verschiedenheiten und die Neigung Kannes zu unstetem Umherwandern konnten dieser Freundschaft keinen Eintrag tun. Im Sommer 1806, beim Ausbruch des Krieges mit Frankreich, trat Kanne in preußische Dienste, und geriet nach der unglücklichen Schlacht bei Jena in französische Gefangenschaft. Im dünnen Soldatenrock und bei schmaler Kost mußte er zwanzig rauhe Novembertage marschieren. Auf nächtlichem Marsch gelang es ihm, im Walde bei Bach zu entrinnen: im nächsten Dorfe rettete er sich durch Verleugnung seines Militärstandes und durch Aufweisung zweier in seinen Hosentaschen befindlicher Briefe, die ihn als Literaten und Schriftsteller dokumentierten: der eine von Jean Paul, der andere, wenige Monate alt, von Adolf Wagner. Als Bettler kam er so nach demselben Meiningen, wo er einige Jahre vorher mit dem Herzog spazieren gefahren war. Aber da er wegen der deutsch-französischen Truppen nicht in die Stadt kommen konnte, nahm er unweit Meiningen wieder österreichische Kriegsdienste. Wie er aus diesen loskam, berichtet er in seiner Selbstbiographie. Fieberkrank lag er im Lazarett zu Linz, an seinem Leben und Schicksal verzweifelnd. ‚Urplötzlich', so erzählt er, ‚kam unerwartete Hilfe'. Ich hatte an meinen Freund Adolf Wagner in Leipzig geschrieben, den Einzigen, mit dem ich in jeder Lage in brieflichem Zusammenhang blieb, und der mich treu liebte, wie ich ihn. Nicht vierzehn Tage war ich aus dem Spital, als — wie vom Himmel gefallen — ein Mann zu mir kam, als Emissär des Buchhändlers Haßlinger in Linz, und mich zu diesem einlud. Es war von Loskaufen die Rede, und wirklich wurde ich für 160 Gulden frei. Damals, und lange noch, stand ich in der Meinung,

Haßlinger hätte mich losgekauft, auf die Nachricht hin, daß ich der Verfasser der soeben erschienenen ‚ersten Urkunden der Geschichte' wäre. Dies war mir um so wahrscheinlicher, da Haßlinger ohne Frau und Kinder war, und nichts sagte, was mir meinen Irrtum hätte benehmen können. Aber nun weiß ich's seit nicht gar langer Zeit als ganz gewiß, daß der Präsident Jakobi in München mein Befreier gewesen ist, Jean Paul aber, an den Adolf Wagner geschrieben hatte, die erste Veranlassung dazu gewesen sein muß. Mein Freund hatte alles aufgeboten und auch an den österreichischen Kriegsminister von Dohm geschrieben, um mich aus meiner höchst gefährlichen Lage zu erretten.' Mit größter Dankbarkeit gedenkt daher Kanne auch sonst in seinen Lebenserinnerungen ‚seines lieben Adolf Wagner, der, viel zu gut für ihn, alle seine großen Fehler in keine Rechnung gebracht hätte.' Der Anhang einer Übersicht der Mythologie zu Kannes ‚Chronos' bezeichnet ihr Verhältnis und ihren gemeinsamen Bildungsgang. Eine Panglotte, auf der Idee der Einheit der Religion und der Sprache fußend, deren Material, von Kanne geliefert, Wagner bearbeiten sollte, und wozu dieser bereits eine philosophische Einleitung, der größeren Verbreitung des Werkes zu lieb, in lateinischer Sprache begonnen hatte, unterblieb, weil Kanne in Erlangen eine Richtung in das Mystische nahm und seine Handschrift fanatisch dem Feuer opferte. Wie verschieden Wagner in dieser Hinsicht dachte, und wie manche Erörterung dies unter den Freunden veranlaßte, ihr Verhältnis blieb das gleiche; nur der Briefwechsel ward mit den Jahren seltener.

Eine ähnliche innere Wandlung erlebte Adolf Wagner an einem anderen Jenaer Freunde, Johannes Falk, dessen erste satirische Dichtungen, noch unter Wielands Auspizien im ‚Deutschen Merkur' erschienen, sich einer fast enthusiastischen Anpreisung durch den greisen Dichter zu erfreuen hatten: ‚der Geist Juvenals scheine so reichlich über ihn ausgegossen, daß ihn auch das Schicksal des römischen Dichters nicht von seiner Laufbahn abschrecken würde'.[1] Die Sinnesart des trotzigen jungen Satirikers, des Dichters der ‚Helden' und der ‚Gräber zu Kon', in heftigem Widerspruch gegen das Zeitalter bis zu förmlicher Menschenfeindschaft erregt, nahm in seiner ferneren Entwickelung eine Richtung, die ihm Liebe und Wohlwollen gegen die ganze Menschheit einhauchte. 1806 und 1813 wiederholt in das Kriegsgetümmel gerissen, fand er für den schmerzlichen Verlust seiner eigenen blühenden Kinder Beruhigung in

[1] Einen Beweis seiner Unerschrockenheit hatte Falk in Halle gegeben, als er dort in einem satirischen Marionettenspiele, dessen Personal Uhus, Käuzlein, ausgestopfte Nachteulen und Raben ausmachten, unter großem Zulauf von Professoren und Zuschauern aller Stände durch kühne öffentliche Anspielungen auf lebende Personen, Schützlinge des mächtigen Wöllner, die ganze Stadt in Erregung setzte. Ein anonymer Brief aus Berlin empfahl ihm schleunige Flucht: es bedürfe nur eines Kabinettsbefehls, so stünde ihm Festungsstrafe oder Gassenlaufen bevor. Falk beharrte, und — der Kabinettsbefehl blieb aus.

dem Vorsatz, den zahllosen durch den Krieg verwaisten und verwilderten Kindern ein Versorger und Vater zu werden. Die hierzu von ihm in Weimar begründete Anstalt gewann den Beifall aller Edelgesinnten; ihr Hauptzweck war die Ausbildung ihrer Zöglinge zu nützlichen bürgerlichen Gewerben. Zum Besten dieser Anstalt war die Sammlung seiner auserlesenen Werke bestimmt, welche Adolf Wagner 1819 in drei Bänden zum Druck beförderte. Auch in Falk achtete er, wie überall im Leben, die Idee, wiewohl sie in ihm eine andere Richtung nahm, sein Gemüt, seine Ehrlichkeit und Aufopferung und das lebendige fromme Vertrauen des Mannes.

Als Schiller nach Weimar gegangen war, Fichte seine Entlassung genommen hatte und Wagners Stubengenosse anderer Studien halber nach Wien zog, wanderte er, nach einjährigem Verweilen in Jena, in seine Vaterstadt zurück. Ausflüge der folgenden Jahre führten ihn zu längerem oder kürzerem Aufenthalt an verschiedene Orte, insbesondere nach Dresden, Berlin und Breslau, dessen stattlicher Gebäude, altertümlicher Kirchen, schöner Anlagen, wie der Ziegelbastei, und Umgebungen, wie der Morgenau, zumal aber des in langer blauer Ferne sich hinziehenden Riesengebirges, er noch in späteren Jahren mit Wärme gedenkt. Während mehrfacher Besuche in Dresden trat er Ludwig Tieck freundschaftlich nahe, mit dem er noch gegen das Ende seines Jenaer Aufenthaltes persönliche Beziehungen angeknüpft hatte und dem er zeitlebens hervorragende Anhänglichkeit und Hochachtung zollte. Seinen bleibenden Wohnsitz aber behielt er fortan in Leipzig, standhaft und vielgeprüft nur seiner Bildung lebend, dennoch mit Lust und Liebe, wie mit regem Fleiß, und mit den gebildetsten Männern und Frauen im Umgang, das Edlere stets sich aneignend.

Zu seinen, noch unter den Anregungen Becks entstandenen, philologischen Arbeiten gehört seine Erstlingsschrift, die Abhandlung de Alcestide Euripidea (Leipzig, 1797), der er, nach seiner Rückkehr aus Jena, eine vollständige Ausgabe der ‚Alcestis' folgen ließ. Noch zwanzig Jahre später kehrte er, in der Durcharbeitung von Seybolds Alcestis-Übertragung, zu dem gleichen Werke des Euripides zurück. Eine Übersetzung der ‚Jahrbücher Cäsars' mag um des Umstandes willen erwähnt sein, daß sie i. J. 1808 zu Bayreuth im Druck erschien: bemerkenswerter ist seine mit ausführlicher deutscher Einleitung versehene Übertragung von Sophokles' ‚König Ödipus'. In die erste Zeit seiner Rückkehr nach Leipzig fällt noch eine Verdeutschung der ‚Reden Ulrichs von Hutten', woran sich eine ganze Folge populär-historischer Darstellungen in den ‚Lebensbeschreibungen der Reformatoren' schloß (Zwingli, Leipzig 1800; Wiklef 1801: Erasmus 1802; Hutten 1803; Hieronymus von Prag 1803; Ökolampadius 1804). Gleichzeitig beschäftigte er sich andauernd mit der italienischen Sprache und Literatur und ward der Handhabung des Italienischen in dem Grade mächtig, daß er nicht allein in Übertragungen aus dieser

Sprache, sondern auch in sie seine vollkommene Beherrschung des fremden Idioms erwies.[1] So gereichte es ihm zu inniger Freude, den Wohllaut der Erzählung von Fouqués lieblichem ‚Undinen'-Märchen für Freunde dieser anmutigen Dichtung und der italienischen Sprache zum erstenmal in den weichen Lauten des Südens wiederklingen zu lassen. Auf seine enge persönliche Befreundung mit dem Dichter der ‚Undine' deutet ein zwischen beiden in den Jahren 1814/17 geführter äußerst reger Briefwechsel.[2] Als Weigls Oper ‚Die Schweizerfamilie' für die Dresdener kgl. Bühne hoffähig gemacht werden sollte, mußte sie es sich zuvor gefallen lassen, italienisch umgedichtet zu werden. Man wußte sich in der Verlegenheit nicht anders zu helfen, als sich damit an den besten einheimischen Kenner der italienischen Sprache, an Adolf Wagner zu wenden, der sich dem Hofe zu Liebe wohl oder übel der sonderbaren Aufgabe der Italianisierung eines deutsch geschriebenen Werkes für eine deutsche Residenzbühne unterzog, — ‚da rappresentarsi nel teatro reale di Sassonia', wie es auf dem Titelblatte heißt. Die erste Aufführung dieses harmlos sentimentalen Werkes in deutscher Sprache fand in Dresden bekanntlich erst lange danach unter K. M. von Weber statt, am fünften Geburtstage Richard Wagners, dem 22. Mai 1818! Gerade so gingen Mozarts Werke erst allmählich in den Bereich der (von Weber begründeten) deutschen Oper über, da man sie zuvor nicht anders als von italienischen Sängern und in italienischer Sprache gehört hatte.[3]

Eine Frucht der Versenkung Adolf Wagners in den Geist italienischer Dichtung war seine größere Abhandlung unter dem Titel: ‚Zwei Epochen der modernen Poesie, dargestellt in Dante, Petrarca, Boccaccio, Goethe, Schiller und Wieland' (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1806). Es ist der

---

[1] Hierher gehört seine vortreffliche Übertragung von Gozzis dramatischem Märchen ‚der Rabe' (Leipzig 1804), sowie die Novellensammlung: ‚Scherz und Liebe, in italienischen Novellen'. Wagners Gozzi-Übersetzung ist die erste, die es auf eine genaue Wiedergabe, nicht freie Bearbeitung absah, und Jamben gab, wo das Original Jamben, Prosa, wo es Prosa hat. Zuvor gab es nur die Werthessche Übertragung der Gozzischen Stücke (welche Schillers ‚Prinzessin Turandot' zugrunde liegt). — [2] Achtzehn eigenhändige Briefe Fouqués an Adolf Wagner, zusammen 53 eng beschriebene Quartseiten umfassend (vom 17. Juni 1814 bis zum 28. Februar 1817), wurden im März 1898 durch das Berliner Antiquariat von Leo Liepmannssohn zum öffentlichen Verkauf ausgeboten. — [3] Eine geistvolle Französin berichtet in ihren, in die Epoche Karls X. fallenden Jugenderinnerungen, die Familien des Faubourg St. Germain hätten ihre Töchter aus zwei schlagenden Gründen nicht in das Schauspiel, wohl aber in die italienische Oper geführt: ‚les chanteurs italiens n'étaient point excommuniés, et l'on ne comprenait pas les paroles!'* Schwerer wog die gleiche Enthaltung in der Elbresidenz; sie betraf hier nicht allein die ‚Töchter', sondern das ganze Publikum, welches bis zu Weber ausschließlich auf die italienische Oper angewiesen war, deren ‚Worte es nicht verstand', und dies als zum Wesen der Oper gehörig hinnahm.

* Daniel Stern, mes souvenirs Paris, 1877 (2me ed.), S. 195. Bekanntlich ist ‚Daniel Stern' der Schriftstellername der Gräfin d'Agoult, der Mutter von Liszt's Kindern: Cosima, Blandine und Daniel.

Zweck dieser Arbeit, ‚aus dem modernen Weltgemälde zwei Hauptgruppen herauszuheben', und zu versuchen, ob an ihnen ‚das Gemälde in seinem inneren Zusammenhange aufgefaßt und erkannt werden könne'. Bedeutungsvoll berührt uns in dieser Schrift der helle Blick, mit dem der Verfasser der ‚zwei Epochen' der gedankenlosen Abstempelung der edelsten Wirksamkeit Goethes und Schillers als einer in sich abgeschlossenen Epoche, eines ‚goldenen Zeitalters' nach Maßgabe des siècle d'or der Franzosen, entgegentritt, und dagegen auf den darin enthaltenen Lebenskeim für eine ‚neue Welt der Konzentration bisher vereinzelter Kräfte' hinweist. Diese ‚neue Welt' bedurfte zu ihrer Ergänzung auch einer neuen Macht, die sich dem seherischen Wirken unserer großen Dichter als die beseelende Kraft der Musik erst zu vermählen hatte. Ohne diese Macht mußte gerade der Deutsche in seinem universalen Drange versucht sein, die bevorstehende Konzentration weniger als eine Betätigung des rein menschlichen Gemütes, von innerlichster Kraft und Gewalt, wie als das Ergebnis einer umfassenden Aneignung der mannigfachsten Welterscheinungen durch den rastlos und emsig forschenden Geist sich zu deuten, wobei sie sich denn den vorzüglichsten Söhnen Deutschlands in den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts etwa unter der nebelhaften Vorstellung einer ‚Weltliteratur' vergegenwärtigte.

Richten wir für jetzt den Blick auf die Umgebung, die das innere und äußere Leben des jungen Privatgelehrten in seiner Vaterstadt beeinflußte. ‚Unsere Umgebungen leihen uns Farben', sagte er, ‚aber die Farbenharmonie ist Sache unserer Freiheit.' Bereits ward der Beschaffenheit seines Umganges im allgemeinen gedacht, sowie mancher freundschaftlicher Beziehungen, die er sich außerhalb Leipzigs gewonnen. In Leipzig selbst hielt er sich zu den ‚Geistreichsten und Wohlgebornen, das Wort im ursprünglichen Sinne genommen.' In erster Reihe ist hier der angesehene Ratsherr August Apel unter den Nahebefreundeten zu nennen, eine reichbegabte Natur, aus Patriziergeschlecht, in gemächlichen Verhältnissen lebend, sicher und gediegen in Wort und Tat. ‚Er war frei und ein Mann, den das Selbsterrungene und das Selbsterringen freute, und der nur dieses mit freudiger Anerkennung achtete', sagt Adolf Wagner über ihn. ‚Gegen alles andere, was bloß wie zufällige Gunst aussah, oder unfreies Spiel, verschloß er sich, und so erschien er dem flacheren Beobachter kalt, fremd, bemessen. Aber daheim mußte man ihn sehen, zumal auf seinem Rittersitz, wo er die Sommerzeit im Umgang mit Freunden und den Dichtern der Vor- und Mitwelt zubrachte, um in ihm einen liebenswürdigen, edlen, feinen, ja fast kindlich spielenden Mann zu finden, dem es gefiel, den tiefen, kühnsten Ernst unter der Kindermaske zu bergen.' So geartet, leistete er in den unglücklichen Kriegsjahren seiner Vaterstadt manchen Dienst durch schnell überschauenden Blick, ruhige Bemessenheit, Geistesschärfe und Gewandtheit. Wie sich andererseits durch seine Dichtungen (es sei an den

‚Freischütz‘ und ‚Das stille Kind‘ erinnert) die Vorliebe für das Schauerlich-Romantische hinzieht, lockte ihn wohl auch im Leben ein gewisser Aberglaube in die Schauertiefen des Geisterreichs. So hat uns A. Wagner den Zug von ihm aufbewahrt, er habe der noch unerwachsenen Tochter eines Freundes ein Faß Weines, wie er dem Kinde gemundet, zu ihrem dereinstigen Hochzeitstage vermacht, mit der Mahnung jedoch, daß es dann auch geleert werden müsse, widrigenfalls er selbst als Geist zur Hochzeit sich einstellen werde.

Ein anderer Freund, auf dessen Lebensgang Adolf Wagner bestimmend einwirkte, indem er es war, dessen Verkehr ihn vollends der Philosophie und Ästhetik zuführte, war der nachmals in diesem Fache rühmlichst bekannt gewordene Amadeus Wendt, seit 1808 in Leipzig habilitiert und später nach Göttingen berufen. Durch Schönheit und Liebenswürdigkeit in den auserlesenen Kreisen Leipzigs beliebt und sowohl Apel als Adolf Wagner befreundet war die ‚Hofrätin‘ Minna Spazier, seit dem Tode ihres Mannes (des Begründers der vielgelesenen ‚Zeitung für die elegante Welt‘) ebenfalls in Leipzig ansässig. Mit ihren beiden Schwägern, Jean Paul und Mahlmann, stand sie in guten Beziehungen und wurde von ihnen in ihrer literarischen Tätigkeit unterstützt; auch A. Wagner hat für das von ihr herausgegebene ‚Taschenbuch für Liebe und Freundschaft‘ wiederholt Beiträge geliefert. Durch sie wurde er mit dem rüstig aufstrebenden jungen Buchhändler Friedrich Brockhaus bekannt, der in einem noch erhaltenen Briefe Wagner und Wendt unter seine ‚liebsten Bekanntschaften‘ zählt. Als er einst auf ein größeres episches Gedicht für seine Zeitschrift ‚Urania‘ einen ansehnlichen Preis ausschrieb, lud er Apel, Wendt und A. Wagner zu Preisrichtern ein, die es sich ihrerseits nicht nehmen ließen, ihr Urteil vor der Publikation Goethe zur letzten Entscheidung vorzulegen (das preisgekrönte Gedicht war Ernst Schulzes ‚bezauberte Rose‘). So gehörte Adolf Wagner auch zu den ersten Mitarbeitern des 1812 begonnenen ‚Konversationslexikons‘.

Die achtunggebietenden Eigenschaften seines Geistes und Charakters und die ihm in hohem Grade eigenen geselligen Vorzüge erklären seine Beliebtheit und Hochschätzung in den mannigfachen Kreisen seines Verkehrs. Ein Zeitgenosse stellt seine persönliche und schriftstellerische Art sich zu geben in etwas schroffen Gegensatz. Von dem reichen Goldlager an Gedanken und Anschauungen, das er in sich barg, habe er in allem, was er je geschrieben, nur einzelne stachlichte Splitter und Klumpen an die Oberfläche geworfen. Indem er immer zu viel geben wollte, habe er oft zu wenig gegeben und sich in deutscher Sprache einen Styl eingerichtet, mit dessen wundersam geistvollen Hieroglyphen man einen Kampf auf Leben und Tod zu bestehen hätte. ‚Wenn er aber sprach, ließ er diese zu große Absichtlichkeit und motivierte Geschraubtheit gänzlich fahren, und nie hat man einen Deutschen vortrefflicher und in edler fließenden Melodieen von Sprache und Gedanken reden

gehört: womit er, obwohl er dann gern das Wort führte, die größte Anspruchslosigkeit des Benehmens verband.' Dazu stand ihm ein vorzüglich wohlklingendes Organ zu Gebote, dessen Unterstützung ihn als beliebten Vorleser seinem dafür berühmten Freunde Tieck nicht nachstehen ließ.

Es war auf jenem ‚Rittersitz' Apels, daß Adolf Wagner im Freundeskreise dessen eben vollendete Dichtung im äschyleischen Styl ‚Polyidos' vortrug. Dem Dichter fiel es auf, daß der vorlesende Freund nicht selten stockte, ohne etwas Anderes als eine Art rhythmischer Idiosynkrasie als Grund angeben zu können. Dieser Vorfall ward der erste Anstoß zur Entstehung der bekannten Apelschen ‚Metrik' als Takttheorie der Verse, welche der Verfasser in seinem reichen und gewandt organisierenden Geiste Jahre lang aus- und durchbildete. Eine von Adolf Wagner im Sinne der Antike geleitete Privataufführung des Trauerspiels im Jahre 1806 bestätigte seine erste Empfindung. Der Rhythmus der genau nach der gemeingültigen metrischen Theorie gebildeten Verse mußte sich wegen des nötigen Zusammenhalts mehrerer Stimmen allerlei Veränderungen unterwerfen: der Takt erwies sich als das einzig mögliche und doch unerläßliche Bindemittel. Vermöge seiner gründlichen Kenntnis der Musik hatte der Dichter dasselbe schon im voraus geahnt; seinem klaren Geiste boten sich bei jedem Schritte die folgenreichsten Bestätigungen, und leicht fügten sich die Glieder des Systems zu einem lebendigen Ganzen. Die Frucht dieser gemeinschaftlichen Bestrebungen war die durch Apels Tod zwar abgebrochene, in ihren Grundzügen aber vollendete Metrik, zu welcher Wagner den bescheidenen Freund drängte, — das Werk beinahe zehnjähriger unermüdeter Forschung. Vorurteil, beschränkte Zünftelei, Unkunde der Musik wehrten ihren Ergebnissen den Eingang: an der Spitze ihrer Gegner stand der gelehrte Gottfried Hermann, dessen eigene ‚doctrina metrica' durch Apels Resultate in ihren Grundfesten erschüttert wurde. Nachdem er zunächst vom philologischen Dreifuß herab verkündet, der Verfasser sei zwar ein scharfsinniger Mann, kenne aber die antike Metrik nicht, verhielt er sich schweigend: und das Verdienst des Nichtphilologen blieb zweifelhaft. Der berühmte Gelehrte fand auch in der Folge nicht den Mut zu einem männlich geraden Worte: statt dessen hatte sich noch zu den Lebzeiten Apels manches vor ihm nicht Geahnte, ganz anders Gestellte, unmerklich in die zweite Auflage der ‚doctrina metrica' verlaufen.

Die von Adolf Wagner geleitete Privataufführung des Apelschen ‚Polyidos' war es auch, die ihn zu seiner deutschen Bearbeitung von Sophokles' ‚König Ödipus' veranlaßte. Der Wert dieser Übersetzung ist unter seinen zahlreichen ähnlichen Arbeiten nicht hervorragend hoch anzuschlagen; Gegner haben sie scharf getadelt. Die umfangreiche Vorrede entwickelt die leitenden Grundsätze des Übersetzers. ‚Wenn Zweck und Ertrag der häufigen und stets vervielfältigten Übersetzungen griechischer Dichter nur das Griechenzen wäre,

welches auch unter uns seine Zeit erfüllen zu müssen scheint, und es mithin gälte, eine noch so treffliche versunkene Weltform aus dem Abgrunde der Zeit wieder heraufzubeschwören, so hätte der Übersetzer auch diesen kleinen Beitrag zurückgehalten.' Vielmehr sei die Kunst ‚ein Weltgewächs, dessen Bestandteile so viel Völker seien, das unter dem Einfluß des Lichts und der Erde keimt, blüht, fruchtet, welkt, und so seine Geschichte hat, wie alles Endliche, oder, welches Eins ist, gefallene Göttliche.' Gegen jenes Pseudo-Griechentum, das hier strafend und launig zugleich als ein müßiges Sich-Ergehen, ‚Griechenzen', bezeichnet wird, wie es in Schlegels ‚Jon' und anderen Erzeugnissen der Zeit das volle Gegenbild zur ‚Iphigenia' und ‚Braut von Messina' darbot, ja den sicheren Weg wies, um das dort Gewonnene wieder zu verlieren, — hatte Adolf Wagner schon einmal in einem satirisch-heiteren Jugendwerke (‚Der Bühnenschwarm oder das Spiel der Schauspieler' 1804) polemisiert, worin er der ‚neueren idealischen Gräkomanie' die alte Iffland'sche ‚Natürlichkeit' in tränenreichen Gemälden aus der Wirklichkeit des häuslichen Lebens gegenüberstellte. Jenes ‚Weltgewächs' aber in seinen Verzweigungen, Bestandteilen, Verhältnissen und dem in ihren Wechselbeziehungen sich aussprechenden Leben in Übersetzungen zu vergegenwärtigen, ist die besondere Lieblingsneigung, zu welcher der emsig Forschende von den mancherlei Gebieten des Wissens her, in die er sich versenkte, stets gern zurückkehrte. Ihr verdankt sich die bereits erwähnte Verdeutschung von Gozzis ‚Raben', wie die späteren Jahren entstammende von Byrons ‚Manfred'. Sie spricht auch aus der Schrift: ‚Theater und Publikum. Eine Didaskalie von A. Wagner' (Leipzig, Weygand 1826), einer gedrängten Übersicht über die Entwicklung des Dramas bei den verschiedenen europäischen Nationen. Er macht darin den Versuch, ‚dem Verfalle des deutschen Theaters, den es als Magd der Üppigkeit und Notbehelf der Langeweile erlitten, auf eine den Bühnen, den Zuschauern und dem Geschmack angemessene Weise zu steuern.' Er weist der deutschen Bühne, gemäß der deutschen Universalität, umfassende geregelte Darstellungen der dramatischen Produkte aller Zeiten und Nationen als Aufgabe zu, wobei er ganz im Sinne seines Freundes Tieck auf buchstäblich unveränderter Wiedergabe Shakespeares besteht. Ein vielseitiger, lebhafter Widerspruch gegen diese, mehr dem feinsinnigen Kenner und Gelehrten entstammende, als den natürlichen Anforderungen an die Schaubühne entsprechende Ansicht von der Bestimmung des Theaters konnte nicht ausbleiben und — ward dem Verfasser reichlichst zuteil!

Es existiert von ihm endlich auch eine Sammlung dramatischer Versuche unter dem Titel ‚Theater', vier Lustspiele eigener Dichtung umfassend: ‚Umwege' (in 5 Akten), ‚Liebesnetze', ‚Ein Augenblick', ‚Hinterlist' (in je einem Akt). Der bekannte Literaturforscher H. Kurz urteilt darüber, er sei in den ‚Umwegen', der Dramatisierung einer italienischen Novelle Bandellos, an dem

schwer zu bewältigenden Stoffe gescheitert: weit glücklicher, auch viel klarer und zarter gehalten, seien ‚Ein Augenblick' und ‚Liebesnetze'.[1] Trotz des späten Erscheinens dieser Sammlung (1816) glauben wir annehmen zu dürfen, daß wir es hier mit einem Jugendwerk, aus Wagners erster Periode, zu tun haben, entstanden vielleicht bald nach dem ‚Bühnenschwarm'. Bei dieser Gelegenheit erwähnen wir auch noch eines Romanes aus seiner Feder unter dem Titel ‚Liebestand und Liebesernst' (Jena 1818), von welchem wir uns jedoch, als einem gänzlich unzugänglich gewordenen Buche, trotz mancher Bemühungen, eine nähere Kenntnis nicht haben verschaffen können.[2] Möge der im Vorstehenden gebotene Überblick über die literarische Tätigkeit Adolf Wagners auf gelehrtem wie schöngeistigem Gebiete uns vorläufig genügen, um uns ein Bild des ihm in so hohem Maße eigenen Strebens und Ringens nach allumfassender Aneignung der Welterscheinungen bis in ihre entlegensten Gebiete im Bereich der Geschichte wie des menschlichen Denkens zu gewähren. Dieser ausgesprochene Trieb zur Universalität mahnt uns im voraus lebhaft an den Geist seines großen Neffen; nur hatte sich der äußeren Expansion seines Gesichtskreises und der Fülle der von ihm umspannten Weltgegenstände in letzterem eine unvergleichlich gewaltigere Kraft der Intensität zu verbinden, um dessen überragenden Künstlergenius zu siegreicher Offenbarung der universalen Befähigung des deutschen Geistes zu führen.

[1] H. Kurz, Geschichte der deutschen Literatur III, S. 395. — [2] Das bekannte Brümmersche Dichterlexikon Leipzig, Reclam) I, 566 zitiert, unbeschadet seiner sonstigen Verdienste, nicht einmal den Titel richtig, sondern macht daraus, vermutlich durch einen Schreibfehler oder eine unleserliche Handschrift veranlaßt: ‚Liebesstand und Liebesrecht'(!). Dem Verfasser des betreffenden Artikels scheint demnach jener Roman auch nicht im Original vorgelegen zu haben.

III.

Friedrich Wagner.

Geburt und Jugendzeit. — Eindrücke von Schillers Werken. — Juristische Studien, wohlgepflegte allgemeine Bildung. — Der Gerichtsaktuarius Wagner auf dem Leipziger Liebhabertheater. — Vermählung mit Johanna Bertz. — Hausfreunde. — Reicher Kindersegen. — Begeisterung für Schiller. — Die ‚Jungfrau von Orleans' und die ‚Braut von Messina'.

So wie die edle Kunst die edle Natur überlebte, so schreitet sie derselben auch in der Begeisterung, bildend und erweckend, voran.
Schiller.

Es war eine hoffnungsvolle, schöne Zeit, als der Geist der alten Klassizität an der deutschen Dichterwärme unserer großen Meister neu sich belebte, und die Aufführung der ‚Braut von Messina' vom Theater herab das Studium der großen Griechen bei Alt und Jung neu anregte!
Richard Wagner.

Wir beginnen diesen Abschnitt, anstatt mit einigen frischen Zügen des Lebens aus dem Einnehmerstübchen am Rannstädter Tor, mit ein paar recht trockenen Daten aus dem Aktenstaube des Kirchenbuchs. Da wir jene nicht erdichten können, stehen uns nur diese zu Gebote. Danach ist der Vater unseres Meisters mitten in der sommerlichen Höhe des Beethoven-Jahres 1770, am 18. Juni, als der erste und älteste Sprößling des im Jahre zuvor geschlossenen Ehebundes seiner Eltern zur Welt gekommen und empfing zwei Tage später in der Taufe die Namen Karl Friedrich Wilhelm. Als Zeugen des kirchlichen Aktes werden, außer dem Großvater mütterlicherseits, dem Schulhalter Eichel, der Akzisetorschreiber Karl Gottfried Körner und Christina Elisabeth Wahl, Ehefrau des Bärenburgischen Mühleninspektors Joh. Friedrich Wahl, aufgeführt.

Wir wissen wenig Genaueres über seine Jugendzeit. In die beiden ersten Jahrzehnte seines Lebens fällt jedoch gar mancher Vorgang des Leipziger öffentlichen Kunst- und Kulturlebens, der auf den Knaben und Jüngling sicher nicht ohne Einfluß geblieben ist. Das neu errichtete privilegierte Theater, in welchem damals die Döbbelinsche Gesellschaft deutsche Schau- und Singspielvorstellungen unter beifälliger Aufnahme des Publikums zum Besten gab, war ihm seit frühester Kindheit schon durch nächste Nachbarschaft eindrucksvoll: es

lag auf der Bastei am Rannstädter Tor, gegenüber der Reitbahn, in unmittelbarer Nähe seines Vaterhauses. Und während nach der Absicht des Hofes, durch den Vertrag mit dem Italiener Pasquale Bondini, der kaum drei Worte Deutsch verstand, die Bildung eines Kurfürstlichen deutschen Theaters für Dresden und Leipzig ganz aufgegeben war, brach sich gerade unter der Bondinischen Direktion durch die Aufführung Lessingscher Stücke und der Erstlingswerke Schillers der Sinn für das deutsch-bürgerliche Schauspiel vollends Bahn.[1] Es ist dabei bezeichnend, daß die Schillerschen Werke in Leipzig meist früher als in Dresden gegeben wurden, weil man hier mit den Forderungen des Publikums, dort mit dem Geschmacke des Hofes zu rechnen hatte. Auf Bondini folgte in der Verwaltung der Anstalt dessen ehemaliger Sekretär Franz Seconda, dessen Bruder Joseph zu gleicher Zeit die Leitung der italienischen Oper in Dresden inne hatte. Beide Brüder wechselten nun eine zeitlang in der Weise miteinander ab, daß das Schauspiel in Leipzig, die Oper in Dresden spielte, und umgekehrt. Auch die Übersiedelung der sog. ‚großen Konzerte', der hervorragendsten Institution Leipzigs für die Pflege der Musik, aus dem Saale des vormals Apelschen Hauses in den neu dafür eingerichteten mit allegorischen Deckengemälden geschmückten Saal des alten ‚Gewandhauses' (1781) fällt in diese Epoche. Es war damit für die Vorführung bedeutenderer Musikwerke auf längere Zeit hinaus eine ausreichende Stätte geschaffen. In diesen Räumen sollten dereinst dem jungen Richard Wagner die Offenbarungen der Beethovenschen Symphonien aufgehen von denen um diese Zeit noch keine Note geschrieben war!. Hier sollte er gar bald darauf auch seine eigene erfolgreiche erste Berührung und Fühlung mit der Öffentlichkeit seiner Vaterstadt gewinnen, um dann freilich — durch den plötzlichen Eintritt einer gänzlich abweichenden Richtung der Musikpflege — den Zugang zu diesen Konzerten fast auf Lebenszeit sich verschlossen zu sehen!

In welchem Grade durch die letztgenannte Institution auch in Friedrich Wagner ein tieferes Interesse für die Tonkunst angeregt worden sei, darüber fehlt es uns an jedem direkten Zeugnis. Bei dem jüngeren Bruder Adolf dokumentiert sich der Sinn für die Musik in den verschiedensten Lebensaltern auf das Bestimmteste. Sicher ist es, daß der Funke der Begeisterung für

[1] Ähnlich war es an anderen Orten, wie z. B. in Prag, dessen deutsche Bühne der Italiener Domenico Guardasoni durch das Engagement ausgewählter Kräfte, z. B. Eßlärs, zuerst zu einem gewissen Glanze brachte. Anders, als durch Italiener, ging es eben nicht, vorzüglich wo deutsche Höfe mit in das Spiel kamen. ‚An diesen Höfen wurden, wenn von Kunst und Musik die Rede war, in erster Linie nur Ausländer, möglichst mit schwarzen Bärten, unter Künstlern verstanden' Richard Wagner, Gesammelte Schriften X, S. 9. Auf diese konnte dann in unseren Tagen recht schicklich eine andere ‚brünette' Rasse folgen, besonders unter Mithilfe beigelegter ‚deliziöser' italienischer oder französischer Namen!

die dramatische Kunst in Friedrich früh erweckt ward. Den großen Aufschwung deutscher Dichtung vom Messias zum Götz, vom Don Carlos zum Wallenstein machte er von Stufe zu Stufe als persönliches Erlebnis in sich durch. Es fällt leicht, sich den kunstbegeisterten zwölfjährigen Thomasschüler angesichts der Leipziger Erstaufführungen der ‚Räuber' zu vergegenwärtigen, und damit zugleich den überwältigenden Eindruck, der ihm zu seiner späteren leidenschaftlichen Vorliebe für das Theater und persönlichen Verehrung für den Dichter den ersten entscheidenden Impuls geben mochte. Nicht lange darauf folgte ‚Kabale und Liebe', unter Schillers Werken dasjenige, welches von Richard Wagner, im Hinblick auf die damalige Beschaffenheit und Fähigkeit des deutschen Theaters, als der ‚vielleicht zutreffendste Beleg dafür bezeichnet wird, was bei voller Übereinstimmung zwischen Theater und Dichter bisher in Deutschland geleistet werden konnte', und welches daher, wie allenthalben, so auch in Leipzig die hinreißendste Wirkung ausübte. Friedrich Wagner zählte damals fünfzehn Jahre. Dann traf der selbst noch ganz jugendliche Dichter in Person, der Einladung des enthusiastischen Körnerschen Freundeskreises folgend, zu mehrmonatlichem Aufenthalt in der Pleißestadt ein: in seiner Anwesenheit gelangte ‚Fiesko' zur ersten Leipziger Aufführung. Der Eindruck war schwächer, als der von ‚Kabale und Liebe'; es konnte nicht anders sein. ‚Im Ganzen brav', äußerte sich Schiller über die Aufführung, ‚aber daß man mir sieben Szenen kastriert, den Ausgang eigenmächtig abändert und manche Akteurs ihre Rollen ganz verfehlen, das war für mich kaum zum Aushalten.' Endlich — ‚Don Carlos'! Wiederum zwar unter unvermeidlichen Hindernissen für seine Bühnenwirkung. Zu den Eigenmächtigkeiten, unter denen bereits ‚Fiesko' zu leiden hatte, kam noch die völlige Abneigung der Darsteller gegen das versifizierte Drama. Eine seltsame Konsequenz aus der naiven Richtung des herrschenden bürgerlichen Schauspiels zum sogenannten ‚Naturwahren', aus welcher andererseits so manches Gute und Echte entsproß. Schiller selbst mußte sich dazu herbeilassen, sein Werk für sechzig Taler eigens für Leipzig in Prosa umzuarbeiten. Eine Weigerung des Dichters wäre vergeblich gewesen; hätte er die Übertragung nicht vorgenommen, so wäre sie von Handlangerhänden ausgeführt worden. Wurden doch auch Goethes ‚Mitschuldige' anfänglich nur in einer Prosabearbeitung (durch den Dr. Albrecht) zur Aufführung gebracht, welche bei ‚Clavigo' und den ‚Geschwistern' glücklicherweise nicht erst zu veranstalten war. Dementsprechend war denn auch die Aufführung, die zwar vor vollem Hause und unter ungewöhnlichem Beifall, aber unter vielfachen Rücksichtslosigkeiten und willkürlichen Extempores der Darsteller vor sich ging.[1]

[1] Um diese richtig zu verstehen, ist der damalige Stand des deutschen Theaters gerechterweise in Betracht zu ziehen. ‚In der sogenannten Natürlichkeitsschule aufgezogen, ohne Vor-

In seinem zwanzigsten Lebensjahr scheint Friedrich Wagner die Universität seiner Vaterstadt bezogen zu haben, um sich dem Studium der Rechte zu widmen, — Bruder Adolf hatte die Thomasschule noch nicht absolviert. Friedrich Wagner war in der Folge ein tüchtiger, praktischer Beamter; seine männlich klare, tatkräftige Natur befähigte ihn dazu. Inwieweit er sich während seiner Studienjahre in der theoretischen Rechtsgelehrsamkeit über die nötigen Anforderungen des künftigen Berufs hinaus ausgezeichnet habe, entzieht sich unserer Kenntnis; doch muten wir dem lebhaft für die Kunst und Literatur Begeisterten eine spezifische Neigung für das trockene Fachstudium nicht zu. Für seine frühzeitig wohlgepflegte allgemeine Bildung spricht dagegen u. a. die von ihm im Laufe der Zeit angesammelte Bibliothek altklassischer und zeitgenössischer Autoren, die noch nach seinem Tode den Gegenstand brieflicher Unterhandlungen zwischen dem ältesten Sohne Albert und dem Onkel Adolf bildet. Daß zu dem feurig temperamentvollen jungen Manne gleichstrebende Genossen in fröhlicher Geselligkeit sich fanden, versteht sich; und wohl dürfen wir zu diesen Genossen der Studienzeit manche derjenigen Männer zählen, die, wie der nachmalige Amtskollege Gottfried Karl Barthel, mit ihm in gleichem Alter und durch gemeinsame Interessen verbunden, noch in späteren Lebensjahren als bewährte persönliche und Hausfreunde ihm treu zur Seite standen.

Im September 1794 beging Vater Gottlob Friedrich Wagner im Kreise der Seinen die fünfundzwanzigste Wiederkehr seines Vermählungstages; ein Jahr später (21. März 1795) beschloß der noch in rüstigem Alter stehende Mann die Bahn seines Lebens. Auf Friedrichs äußere Verhältnisse war der schmerzliche Verlust nicht mehr von entscheidendem Einfluß. Während die eben erwachsene Schwester bei der Mutter verblieb, die ihrerseits, nachdem sie den schweren Schlag des Schicksals überstanden, den Vater um volle neunzehn Jahre überlebte, und Adolf, soeben unter Beck in Leipzig seinen philologischen Studien obliegend, der väterlichen Unterstützung eher bedurft hätte, stand Friedrich bereits auf eigenen Füßen und konnte den Seinigen unter den veränderten Lebensverhältnissen eine wesentliche Stütze sein. Er war kurz zuvor, als rechtskundiger Vizeaktuarius bei den Leipziger Stadtgerichten, in den Staatsdienst getreten und wußte sich durch die hervortretendsten Züge seines Charakters, klar verständigen Überblick, Uneigennützigkeit

bild für die Lösung der ihnen gebotenen höheren Aufgaben, glaubten die Darsteller sich der rhythmischen Verse nicht anders bemächtigen zu können, als durch Wiederauflösung derselben in Prosa', so charakterisiert später Richard Wagner die Darsteller dieser Epoche. Im entgegengesetzten Falle wurden die betonten Silben so ungebührlich gedehnt, daß man nach dem drastischen Ausdruck eines Ohrenzeugen Genasts) das Geräusch einer Sägemühle in voller Tätigkeit zu hören vermeinte. Der Erfolg hiervon war, daß es z. B. Schiller eine immer größere Überwindung kostete, seine Werke den Theatern zu übergeben.

und freimütige Offenheit, alsbald die Achtung seiner Vorgesetzten und Mitbürger zu gewinnen. Dabei bewahrte er sich stets ein lebhaftes Interesse für das geistige Leben seiner Zeit und Umgebung und ließ sich durch keine Amtsbeschäftigung Sinn und Neigung für Poesie und dramatische Kunst benehmen. So beteiligte er sich zu Zeiten selbst als Schauspieler an Privataufführungen auf der Bühne eines Dilettantentheaters und hat z. B. bei einer Darstellung von Goethes ‚Mitschuldigen' mitgewirkt. Da es eine stehende Bühne damals in Leipzig noch nicht gab, sondern die Secondasche Gesellschaft in jedem Winter nach Dresden zog, um erst zur Ostermesse wieder zurückzukehren, nahm die theaterliebende Intelligenz der Stadt nicht selten zu solchen Aushilfsmitteln ihre Zuflucht.

Das Hauptlokal für diese Art der Kunstpflege befand sich am Rathausplatz in jenem großen Hause, das noch in Goethes Leipziger Erinnerungen als ‚Apels Haus' erwähnt wird, in der Folge in den Besitz des Kurfürstl. Kammerkommissarius Andreas Friedrich Thomä überging, und um diese Zeit, im Besitze des Erben jenes wohlhabenden Handelsmannes, als Thomäsches Haus männiglich wohlbekannt war. Massiv gebaut, vier Stockwerke hoch, sechzehn Fenster breit, mit einem Altan über dem höchsten Stockwerk und in seinem Hinterbau von ansehnlicher Tiefe, war es nicht unpassend zur Aufnahme der Kurfürstlichen Familie, die bei ihren jeweiligen Aufenthalten in Leipzig in seinen Prunkgemächern ihren stehenden Wohnsitz nahm. Im Hintergebäude war unter anderen Gelassen ein geräumiger Saal belegen, dessen Plafond, in einem gestaltenreichen Gemälde von unbekannter Hand, den Olymp darstellte. In früheren Zeiten waren hier die vorerwähnten ‚großen Konzerte', der musikalische Stolz der Leipziger, ansässig gewesen. Seit diese den Raum bei ihrer Übersiedelung ins Gewandhaus verlassen hatten, diente er um so häufiger zu theatralischen Vorstellungen von Privatpersonen. Friedrich August war ein Freund solcher Belustigungen, auch die Prinzen Anton und Max fanden daran Gefallen: und so oft der Kurfürst nach Leipzig kam, gab es regelmäßig Dilettantenaufführungen. Bei solchen Anlässen traten Männer, wie Lembert und Gubitz, wiederholt als Darsteller auf; junge Talente, die sich der Bühne zu widmen gedachten, machten hier ihre ersten Versuche; hier betätigte auch der Polizeiaktuarius Wagner seinen Eifer für die theatralische Kunst durch eigene Darstellungen. Die derzeitige Besitzerin und Verwalterin dieser Räume war die unverheiratete Tochter des letzten Besitzers, ‚Jungfer Jeannette Thomä', zu der Wagnerschen Familie, nämlich zu beiden Brüdern, wie auch zu der Schwester Friederike, in den besten freundschaftlichen Beziehungen stehend.

Drei Jahre nach dem Tode des Vaters begründete Friedrich Wagner seinen eigenen Hausstand. Aus dem freundlichen Weißenfels an der Saale führte er sich am 2. Juni 1798 die Gattin heim: die neunzehnjährige,

anmutige Johanna Rosina Bertz (oder Berthis.[1] ‚Sie war eine schöne, mit praktischem Blick und frischem Mutterwitz begabte Frau, deren natürliche Anlagen für den Mangel an Tiefe und Vielseitigkeit ihrer Bildung entschädigten. In ihren Briefen lebt sie mit der Orthographie auf gespanntem, mit Menschen- und Weltkenntnis auf desto vertrauterem Fuße. (Buchstäblich dasselbe ist bekanntlich von Goethes Mutter zu sagen! Aus allen Zuschriften aber, welche andere an sie richteten, spricht die hohe Achtung, welche sie allgemein genoß, und welche ihr auch ihr großer Sohn bis zu ihrem Hinscheiden zollte.' So wird sie uns nach den Erinnerungen ihrer Kinder geschildert.[2] Und wiederum: ‚Sie war nicht groß von Gestalt, und aus ihrem lieblichen, aber kaum noch von den Nachwirkungen des früheren Residenzlebens berührten Heimatsorte[3] hatte sie weder eine tiefe, noch vielseitige Bildung mitgebracht; aber sie besaß etwas Wertvolleres als dies: eine wohltuende Heiterkeit, einen unversieglichen Witz, der rasch über die Situation verfügt, und ein praktisches Geschick, das sich die Dinge so gut als möglich zurechtlegt.'[4] Mit diesen Gaben ausgestattet, die ‚selbst einem begrenzten Leben Reiz und Wert zu verleihen vermochten', bewährte sie sich ihrem Manne als treu sorgende Hausfrau und der ihrem Schoße entwachsenden zahlreichen Nachkommenschaft als liebevolle Mutter. Ein Blick auf das Haus und den Verkehr Friedrich Wagners zeigt ihn in gar mannigfachen Beziehungen. Beruf und Neigung zur Geselligkeit, im Verein mit einem heiteren und lebensfrohen Charakter stellten den wohlangesehenen Mann in die beste Leipziger Gesellschaft. Sein Umgang gehört größtenteils den Juristen- und Kaufmannskreisen seiner Vaterstadt an, und wurde zum Teil durch seine begeisterte Neigung für Theater und Poesie bestimmt. Wir treffen in dem gastlichen Hause am Brühl, dem ‚weißen und roten Löwen',[5] bei Kindtaufen und Familienfestfeiern außer dem bereits genannten Stadt-

[1] In den Familienregistern findet sich der Name in beiden Formen: Bertz und Berthis, angegeben. Der Name ‚Berthis' ist die altertümliche Genitivform (noch bei Luther treffen wir: Gottis, für Gottes, des männlichen Namens Berth oder Brecht, ‚der Glänzende'; also patronymisch gebildet, wie die geläufigeren Friedrichs, Peters u. dgl.; ‚Bertz' die Verkürzung davon. Mundartlich auch: Perthes. — [2] Augsb. Allg. Zeitung 1883 (F. Avenarius). — [3] Das hochliegende fensterreiche Schloß Neu Augustenburg in Weißenfels war bis zum Jahre 1746 Residenz der Herzöge von Sachsen-Weißenfels. — [4] Prof. R. Gosche in der Einleitung zu seinem Werk ‚Richard Wagners Frauengestalten'. — [5] Der Doppelname des Hauses und Grundstückes ‚zum weißen und roten Löwen' rührt daher, daß letzteres die Vereinigung zweier ursprünglich getrennter Komplexe repräsentiert. Das Haus ging im Jahre 1661 durch Umbau aus einer Vereinigung des Hauses zum ‚roten Löwen' mit dem schon 1590 genannten ‚weißen Löwen' hervor. Der ‚rote Löwe' begegnet bereits in Dokumenten aus dem Jahre 1535, wo ihn Vinzent Schöpperitz von Matthes Cleemanns Erben übernahm; der angrenzende ‚weiße Löwe' war um 1590 zu den ‚drei Schwänen' geschlagen worden, um dann siebzig Jahre später mit dem ‚roten Löwen' vereinigt zu werden. Der mächtige Löwe über dem Eingang bezeichnete bis zum Jahre 1885 das Geburtshaus Richard Wagners, bis seine Niederreißung wegen konstatierter Baufälligkeit unvermeidlich war.

gerichtsschreiber Barthel, den Advokaten und Akzise-Inspektor Gottlieb Haase nebst Frau, den Konsistorialadvokaten Dr. Karl Christoph Kind (Sohn des als Plutarch-Übersetzer bekannten Leipziger Stadtrichters und älteren Bruder des nachmaligen ‚Freischütz'-Dichters), den Advokaten Heinrich Karl Elias Schulze; ferner den Seifensieder-Obermeister Joseph Gottfried Töpfer nebst Gattin Maria Regina, den Dr. Friedrich Ernst Gerlach u. a. m. Später kommen hinzu der (auch Adolf Wagner nahestehende) kunstfreundliche Kaufmann Adolf Träger, der Stadtgerichtsregistrator Paul David Pusch, der junge Advokat Dr. Wilhelm Wiesand. Als wiederholt funktionierende ‚Taufzeugin' im Wagnerschen Hause (in den Jahren 1803, 1807 und 1809) finden wir namentlich auch die bereits erwähnte Jeannette Thomä. Daneben verkehrte Friedrich Wagner gern mit den gebildetsten und beliebtesten Mitgliedern der Secondaschen Schauspielergesellschaft. Zu den vertrauteren Freunden des Wagnerschen Hauses gehörte die aus Leipzig gebürtige, talentvoll tüchtige Wilhelmine Hartwig, geb. Werthen. Sie war i. J. 1796 an Stelle der, Schiller befreundeten, Sophie Albrecht, als neunzehnjähriges junges Mädchen in die Secondasche Gesellschaft eingetreten und riß das Leipziger Publikum besonders als Luise in ‚Kabale und Liebe' durch Wahrheit und natürliche Leidenschaft in Ausdruck, Gestikulation und Mienenspiel hin. ‚Hauptsächlich hat sie ihr schönes, braunes Auge ganz in ihrer Gewalt, und zaubert damit, was sie nur will', so schreibt über sie ein enthusiastischer Zeitgenosse aus dem Jahre 1799. ‚Man muß in der Tat kein Herz haben, um es nicht im Innersten bewegt zu fühlen, wenn dies Auge in sanftem Schmerze sich mit Tränen zu füllen scheint, oder wenn es sich in stiller Resignation zum Himmel hebt oder im Wahnsinn vor sich hinstarrt.' Vielleicht können wir eine Wirkung des Eindruckes dieser ‚Luise' in dem Umstande wiederfinden, daß Friedrich Wagners Tochter in der Taufe gerade diesen Namen erhielt, wie sie denn auch nach des Vaters Tode wirklich der besondere Schützling und Zögling dieser vortrefflichen Frau und Künstlerin wurde.

Der erste Sproß aus Friedrich Wagners jungem Ehebunde war der am 2. März 1799 geborene Sohn Karl Albert, dessen auffallende Familienähnlichkeit mit seinem großen jüngeren Bruder in Stimme, Gebärden und Bewegungen uns vielfach versichert worden ist. Als erstgeborener Sohn hat er späterhin in der Wahl seines Lebensberufes die Neigung des Vaters für die theatralische Kunst vorübergehend mit Glück betätigt, während doch andererseits eine vorwiegend nüchtern praktische Grundanlage in ihm die künstlerischen Impulse überwog und diese am Ende ganz erstickte.[1] Wir geben gleich an

[1] Genau die umgekehrte Mischung der Elemente treffen wir in der Natur Richard Wagners an, dessen überschwänglicher Künstlergenius bei jedem Betreten des rein technischen Bodens einer jeden seiner gewaltigen Unternehmungen den eminent praktisch organisierenden

dieser Stelle im voraus einen Überblick über die Reihe der ihm folgenden Geschwister, bis zum Jahre 1812: Karl Gustav, geb. 21. Juli 1801: Johanna Rosalie, geb. 4. März 1803: Karl Julius, geb. 7. August 1804: Luise Konstanze, geb. 14. Dezember 1805: Klara Wilhelmine, geb. 29. November 1807: Maria Theresia, geb. 1. April 1809: Wilhelmine Ottilie, geb. 14. März 1811. Ein so reicher und ununterbrochener Kindersegen zog notwendig zu allen Elternfreuden gar mancherlei häusliche Sorgen und Beschwernisse nach sich: zwei von den genannten acht Geschwistern, der Knabe Gustav und die Tochter Therese, werden in noch jugendlich zartem Alter, letztere vor vollendetem sechsten Lebensjahr, durch Krankheit dahingerafft; die übrigen gediehen in kräftiger Gesundheit. Halten wir bei solcher Vergegenwärtigung des Wagnerischen Familienbestandes den Gesichtspunkt der darin sich kundgebenden Bedingungen für die Erzeugung des Genius aus seiner Mitte im Auge, so springt uns daraus in recht auffälliger Weise eine überaus sprechende Tatsache entgegen. Das Inslebentreten der außerordentlichen Erscheinung stellt sich uns recht greifbar als das Endergebnis einer ganzen Reihe vorausgegangener Geburten dar, in deren stetiger Folge die Natur, wie zum Zwecke ihrer Hervorbringung durch das dazu erlesene Paar, ihre Kräfte gleichsam geübt, oder auch gesammelt und aufgespart hat. Ja, selbst das anfängliche Vorwiegen männlicher, dann aber fast ausschließlich weiblicher Geburten will uns, in diesem Lichte betrachtet, im Hinblick auf die so ausgesprochen männliche Natur des Wagnerschen Genius durchaus bedeutsam erscheinen. Bei hervorragenden Persönlichkeiten auf geistigem Gebiete, wie Schiller, Mozart, Goethe, Schopenhauer u. a. findet sich der gleiche Umstand wieder, daß sie wohl Schwestern, aber keine Brüder hatten, außer etwa schwächliche, früh verstorbene. Wollen wir jedoch die Ergründung der inneren Gesetzmäßigkeit solcher Erscheinungen hier gern dem Metaphysiker überlassen, und ist es nach unserem Empfinden überhaupt irrig, das Gesetzmäßige stets nur in der Verallgemeinerung oder der Analogie, anstatt in der sinnvollen Anschauung des gegebenen bedeutenden Falles zu suchen, so möge auch die vorstehende Bemerkung weniger als bloße willkürliche Reflexion über die Herkunft des Genius, vielmehr nur als unwillkürlich sich aufdrängendes Ergebnis der Betrachtung eines rein tatsächlichen Verhältnisses aufgefaßt werden, welches zur Anerkennung seiner Gültigkeit und Bedeutsamkeit keiner Verallgemeinerung noch Analogie bedürftig ist.[1]

Wir deuteten zuvor darauf hin, wie die vielfach groteske Unvollkommenheit der Darstellung, besonders auch der Behandlung des dramatischen Verses, als stilistischer Grundlage des höheren Dramas, im einzig hergebrachten pathe-

Sinn doch auch nie verleugnet, vielmehr in der erstaunlichsten Weise in jeder Einzelheit bewährt hat. — [1] Vgl. übrigens zu dieser ganzen Erwägung S. 78 dieses Bandes.

tischen Alexandriner-Stelzenschritt, unsere großen Dichter den Theatern gegenüber immer zurückhaltender machte. Seit den Erfahrungen an Don Carlos und Wallenstein kostete es Schiller eine zunehmende Überwindung, seine Werke einer mißverständlichen szenischen Darstellung preiszugeben, und noch während der letzten Arbeit zu seiner — in jedem Zoll für die unmittelbare Bühnenwirkung bestimmten — ‚Jungfrau von Orleans' äußerte er sich darüber in schmerzlicher Resignation gegen den großen Freund: ‚Nach langer Beratschlagung mit mir selbst werde ich das Stück nicht auf das Theater bringen.' Nun aber geschah dies doch, und zwar eben in Leipzig. Hier erlebte im September 1801 der eben anwesende Dichter, auf der Durchreise von einem mehrwöchentlichen Dresdener Erholungsaufenthalt im Schoße der Körnerschen Familie), die erste Aufführung seines neuen Werkes. Körner war, in seiner Begleitung, mit dazu anwesend. Der — damals einunddreißigjährige — Aktuarius Wagner befand sich mit seiner jungen Gattin unter den Anwesenden, die nach dem Ende des ersten Aufzuges mit einem begeisterten ‚Vivat Friedrich Schiller!' sich gegen die Loge wendeten, in welcher der Dichter mit den Seinen Platz genommen hatte. Panken und Trompeten mischten sich mit jubelndem Schall in den brausenden Hochruf. Am Schlusse der Vorstellung drängte sich Alles, den Gefeierten beim Ausgange aus dem Theater zu sehen; entblößten Hauptes öffnete ihm die Menge eine Gasse, — nicht unter lärmenden Zurufen, sondern in ehrerbietigem Schweigen. Aber Väter und Mütter hoben ihre Kinder auf, um ihnen über die Häupter der vor ihnen Stehenden hinweg den Dichter zu zeigen. Nach Albert Wagners Angabe galt die erste Aufführung der Jungfrau im Wagnerschen Hause noch lange als ein ‚Ereignis', und der 18. September 1801 als ein denkwürdiges Datum.[1] Im Juni 1803 befand sich Friedrich Wagner mit seiner Gattin auf einem Sommerausflug in Lauchstädt, damals einem stark besuchten Modebad, in welchem der sächsische Adel der Umgegend, sowie die ersten Familien des Leipziger Kaufmanns- und Gelehrtenstandes die Spitzen der Gesellschaft bildeten. Mit der Weimarischen Theatertruppe war Schiller nach Lauchstädt gekommen, seine Ankunft rief das höchste Interesse hervor; wiewohl er auf der Promenade die einsamsten Wege aufsuchte, war er dennoch beständigen Begrüßungen ausgesetzt. Einen unbeschreiblichen Enthusiasmus erregte die Lauchstädter Aufführung der ‚Braut von Messina', mochte auch einfallender Gewitterregen mit heftigem Geräusch auf das Dach schlagen und man bei aller Anstrengung der Schauspieler ‚viertelstundenlang' keine zusammenhängende Rede verstehen. Bei der vorerwähnten Leipziger Aufführung der Jungfrau hatte Frau Hartwig mit allem Aufgebot

[1] Es war dies überhaupt die erste Aufführung der ‚Jungfrau' auf einem deutschen Theater; die Berliner Aufführung fand erst am 23. November statt; die erste Weimarische verzögerte sich bis zum 23. April 1803!

ihres Könnens die Rolle der Johanna gespielt und dafür den aufmunternden Beifall des Dichters erhalten: Zeugen ihrer damaligen Leistung gedenken derselben noch in späteren Jahren, selbst unter dem Eindruck des Spieles der genialen Sophie Schröder. Im übrigen hatten auch die rührendsten Zeichen begeisterter Verehrung des Publikums den Dichter nicht über die Schwächen der Wiedergabe seines Werkes hinwegzutäuschen vermocht; in einer wenige Tage darauf stattfindenden Konferenz im Theater beklagte er sich vielmehr abermals über ‚das gräßliche Maltraitieren der Jamben' von Seiten der Darsteller: selbst den vorzüglichen Leipziger ‚Talbot', Ochsenheimer, von dem es seines ausdrucksvollen Mienenspieles wegen hieß, er müsse ‚auch ohne Hände und Füße ein großer Schauspieler bleiben', nahm er von dem allgemeinen Urteil nicht aus. Wie sollte dies aber auch an einer Bühne anders sein, an welcher, wie an den damaligen deutschen Bühnen überhaupt, Iffland und Kotzebue als die eigentliche Seele, die Herren des Repertoires zu betrachten waren?

Gar dunkle Wolken waren inzwischen am Horizonte des deutschen Vaterlandes heraufgezogen. Der Lüneviller Friede hatte die Abtretung Belgiens und des gesamten linken Rheinufers an Frankreich zur Folge gehabt; drei Jahre später, am 20. Mai 1804, war Napoleon zum erblichen Kaiser der Franzosen proklamiert. Bei seinem Triumphzug durch die Rheinlande spannten ihm deutsche Bürger in Köln die Pferde aus, um ihn mit eigenen Händen auf das Schloß zu ziehen. Hatten sich schon vorher viele deutsche Fürsten in eigensüchtiger Politik Frankreich angeschlossen, um sich durch dessen Beistand auf Kosten ihrer Mitstände zu vergrößern, so geschah dies jetzt noch in höherem Maßstabe. Immer näher zogen sich die drohenden Wolken der völligen Auflösung aller politischen Selbständigkeit auch über Sachsen zusammen.

IV.

Ludwig Geyer.

Freundschaft Wagners mit Ludwig Geyer. — Dessen Jugendentwickelung: Neigung zur Malerei. — Talent zur Schauspielerkunst. — Wanderjahre mit kriegerischen Unterbrechungen: Magdeburg, Stettin, Breslau. — Rückkehr nach Leipzig, Engagement bei der Secondaschen Gesellschaft. — Beziehungen zur Wagnerschen Familie.

Sein Beruf zur Malerei war der früheste und entschiedenste. Wäre es ihm vergönnt gewesen, seine ganze Kraft der Porträtmalerei allein widmen zu können, so würde man die Werke seines Pinsels, unabhängig von dem gern bezahlten Reize der Ähnlichkeit, auch als wahre Kunsterzeugnisse in den Gallerien aufbewahren.

K. A. Böttiger über L. Geyer.

Nord und Süd und West zersplittern,
Throne bersten, Reiche zittern.

Goethe.

Wir haben es uns bis hierher aufgespart, eines besonders bedeutungsvollen und folgenreichen Freundschaftsverhältnisses zu gedenken, welches den Polizeiaktuarius Friedrich Wagner mit dem zehn Jahre jüngeren Maler und Schauspieler Ludwig Geyer verband, um dessen Lebensschicksale, die sich in der Folge so innig mit denen der Wagnerschen Familie verknüpfen sollten, dem Leser in zusammenhängender Folge vorzuführen.

Ludwig Heinrich Christian Geyer war als der älteste von drei Brüdern am 21. Januar 1780 in dem kleinen Lutherstädtchen Eisleben geboren, wo sein Vater Aktuarius beim Oberaufseheramte war. Da er bald nach Ludwigs Geburt als Justizamtmann nach Artern versetzt wurde, siedelte die Familie dahin über, und Geyer verlebte sein erstes Knabenalter in diesem anmutigen Flecken des grünen Thüringerlandes, durch dessen breite Senkung, die goldene Aue, die Unstrut ihre klaren Fluten treibt, zwischen Weinbergen, üppigen Obstgärten und fruchtgebeugten Getreidefeldern, während rings der Ausblick von duftigen Höhen, darunter dem sagenumwobenen Kyffhäuser, begrenzt ist. Früh entwickelte sich hier des Knaben Liebe zur Natur, zugleich auch sein Beobachtungssinn und die Lust am Nachahmen und Nachbilden. Leicht und schnell erfaßte er jede Ähnlichkeit, kein sprechender Zug entging ihm. Ein Maler aus Leipzig lehrte den begierigen Schüler, was er selbst verstand und

wußte, mit jedem Tage wuchs in ihm die Neigung zur Malerei. Der brotlosen Kunst abhold, bestimmte ihn der redliche Vater zur Jurisprudenz und schickte den Vierzehnjährigen auf das Gymnasium zu Eisleben. So kam Geyer zunächst wieder in seine Geburtsstadt zurück: die Beschäftigung mit seiner Lieblingsneigung mußte ernsten Studien weichen. Wohlvorbereitet begab er sich alsdann auf die Universität Leipzig, um sich, dem väterlichen Wunsche entsprechend, der Rechtswissenschaft zu widmen. Da riß ihn ein unerwarteter schwerer Schlag aus der begonnenen Laufbahn. Der Vater war zu einer einträglicheren Stellung in Dresden verpflichtet worden; er begab sich selbst dahin, um die nötigen Abschlüsse an Ort und Stelle zu treffen; auf der Rückfahrt ward er auf einem der sprichwörtlich elenden sächsischen Dämme mit dem schwerbeladenen Postwagen umgeworfen.[1] Er kam krank in Leipzig an; von zärtlich liebenden Söhnen gepflegt, erlag er den Folgen des unglücklichen Sturzes. Für den mitten in seiner Ausbildung begriffenen Jüngling begann eine Zeit schwerer Sorgen: der Mittel zur Fortsetzung seiner Studien beraubt, sah er gleichzeitig die Fürsorge für die Erhaltung der Seinigen auf seine Schultern gewälzt. Jetzt war es ihm von Nutzen, daß er die Pflege seiner Jugendneigung nie ganz vernachlässigt hatte. Sie ward ihm nun zum Erwerbszweig, und während er zugleich zu weiterer Ausbildung die Leipziger Zeichenakademie besuchte, befriedigte er seine Lebensbedürfnisse durch die Ausführung kleiner Porträts. Die angeborne Begabung für feine Beobachtung und Auffassung der Züge, die durch Gewohnheit und Gemütsbewegung am meisten hervortreten, ward seine vorwiegende Lehrmeisterin. Er zog einige Jahre von einer kleinen Provinzialstadt zur andern, und ‚malte in den Bädern junge Mädchen und alte Herren'. Um das Jahr 1801 kehrte er nach Leipzig zurück: in diese Zeit fallen seine ersten Beziehungen zu Friedrich Wagner.

Wagner ward ihm, seit ihrer ersten Bekanntschaft, ein treuer Freund und Berater. Es war seine Aufmunterung, die den jungen Maler zur Pflege einer ihm verliehenen Gabe veranlaßte, die bisher nur in heiterer Geselligkeit im Freundeskreise von ihm verwertet worden war: des Talentes der Schauspielkunst. Der Blick des erfahrenen älteren Freundes, dem der Künstler jederzeit den wirksamsten Einfluß auf seine theatralische Laufbahn zuschrieb, hatte es zuerst in ihm entdeckt.

Geyer machte seinen ersten schauspielerischen Versuch auf Anregung Wagners,

[1] ‚Schon fühle ich an den heftigen Stößen meines Reisewagens, daß ich auf sächsischem Boden bin. Die schlechten sächsischen Dämme bleiben ein großes Übel, das allen Reisenden tausend Jeremiaden auspreßt. Der Kurfürst hat 70,000 Taler zum Chausseebau angewiesen, und es wird an einer Chaussee bei Ziegelrode, in der Gegend von Artern, gearbeitet. ‚Es wird schon mit der Zeit alles besser werden; — bei uns in Sachsen geht alles langsam', so spricht selbst derjenige gute Sachse, dem man nicht einmal diesen Grad von Reflexionsgeist zugetraut hätte' (Schreiben aus Sachsen im Berliner ‚Freimütigen' von 1805).

auf dem mehrgenannten Liebhabertheater im Thomäschen Hause. Seine Darstellungen gefielen; von nun an wurde er mit Leidenschaft Schauspieler, ohne deshalb der Malerei den Scheidebrief zu schreiben. Sein Äußeres empfahl ihn bestens für die Bühnenlaufbahn. Er war von tadellosem mittleren Wuchs und sprechenden, feingebildeten Gesichtszügen, wie sie uns ein noch erhaltenes Selbstporträt aus den Jahren reiferer Männlichkeit aufweist. Dazu eine wohlklingende, ausdrucksfähige Stimme, auch im fröhlichen Gesange nicht zu verachten, eine mimische Begabung, die ihn in Stand setzte, das Beobachtete nicht allein auf der Leinwand, sondern auch in beredtem Mienenspiel zu reproduzieren. Ein Temperament endlich, dessen echt künstlerische Mischung ihn leicht zu den extremsten Gemütsstimmungen fortriß, von ausgelassener Fröhlichkeit zu düsterer Schwermut und Hypochondrie. ‚Er durfte sich nicht zwicken, um Humor zu haben‘, sagt ein kenntnisvoller Beurteiler seines Bühnentalentes. Doch ist es bezeichnend für die Doppelnatur seines Wesens, daß neben den unübertrefflichen hochkomischen Gestaltungen seiner heiteren Muse ihm gerade heimtückische, über schwarzer Untat brütende Bösewichter, wie Jago, Franz Moor, Marinelli, der Präsident in ‚Kabale und Liebe‘, Herzog Alba im Egmont, vorzüglich gelangen, und mit der Zeit sein eigentliches Fach wurden. Es war, als sonderten sich in solchen künstlerischen Gebilden alles düstersüchtige Wesen, alle quälenden Beunruhigungen umnachteter Stunden aus seinem Inneren ab, als dienten sie dazu, jede ihn beschleichende Bitterkeit und Verfinsterung aus seiner reinen, menschenliebenden Seele auszuscheiden. Er versuchte es anfangs im Liebhaber- und Chevalierfach: seine erste Rolle war Don Carlos. Später erst fand er sein eigentümliches Rollengebiet. Überall aber kam ihm sein Scharfblick im Erfassen des pathognomischen Gesichtsausdruckes und seine feine Beobachtungsgabe zu statten. Und da ihm sein Malertalent den Zutritt zu den gewähltesten Kreisen eröffnete und er in der bevorzugteren Gesellschaft mit Anstand sich zu bewegen gelernt hatte, wurde es ihm desto leichter, was er im Leben beobachtet, auf die Bühne zu übertragen. Künstlerdünkel blieb ihm dabei zeitlebens fremd. Er verlangte und beachtete das Urteil des Kenners, und genügte sich selbst, wo andere ihm Beifall zollten, am wenigsten.

Wir finden ihn in den nächstfolgenden Jahren zuerst auf kleineren Bühnen tätig. In Magdeburg, dessen Theater eben damals unter den deutschen Provinzialbühnen eine bevorzugte Stellung einnahm, und dessen gut ineinandergreifendes Schauspiel sich selbst an Aufgaben wie den ‚Tell‘ wagte, galt er (neben Schmidt und Fabricius) als eine der geachtetsten Kräfte. Zu tiefem Schmerz betraf ihn hier die Kunde von Schillers Tod. Die erste Magdeburger Aufführung der ‚Braut von Messina‘ gestaltete sich zur Totenfeier. Sie begann um die Sterbestunde des Dichters, sechs Uhr, mit einer wehmütigen Musik: das schwarz bekleidete Theater zeigte auf hohem Katafalk einen schwarzen Sarg, an welchem der trauernde Genius Deutschlands die brennende Fackel

in einer Urne verlöschte; der Chor der versammelten Schauspieler fiel in die Klagetöne der Musik ein, kein Auge blieb ohne Tränen. Dann folgte eine Aufführung des Schillerschen Werkes, mit welcher die kleine Magdeburger Bühne mancher begünstigteren den Rang ablief. Während der Sommermesse (Juli bis August) begab sich die Magdeburger Gesellschaft nach Braunschweig, dessen herzogliches Theater damals eine französische Truppe inne hatte. Auch hier wurde ihr das Lob zugestanden, daß sie ‚ihr Ziel nicht im pekuniären Betriebe finde, sondern ein Streben nach höheren Zielen verrate'; Geyer erhielt, durch Laune und Originalität, besonders in hochkomischen Rollen Beifall.

Noch in demselben Spätherbst (1805) ging er an die neu begründete Stettiner Bühne. Seit Jahren hatte die Bürgerschaft Stettins vergeblich um die Erlaubnis eines eigenen stehenden Theaters sollizitiert, der Erfüllung dieses Wunsches stand ein altes Privilegium der Döbbelinschen ambulanten Truppe entgegen. Die Eröffnung des ‚stehenden' Theaters geschah nicht ohne verhältnismäßigen Glanz. Dennoch war der Stettiner Aufenthalt des jungen Künstlers nicht von langer Dauer. Das schreckliche Jahr der tiefsten Schmach Deutschlands brach herein: Schlag auf Schlag folgten sich die Errichtung des Rheinbundes und die unglückliche Erhebung Preußens gegen den gewalttätigen Usurpator, mit der es den begangenen Fehler seiner selbstsüchtigen Politik wieder gut zu machen suchte. Vergebens, der Geist des großen Friedrich war aus Staat und Heer entwichen; mit der Schlacht bei Jena und der Übergabe der schlesischen Festungen war alles verloren. Wenige Tage nach dem Fall von Erfurt und Spandau ward das feste Stettin, am 29. Oktober 1806, in feiger Pflichtvergessenheit, auf die erste Aufforderung eines vorausgesandten Korps leichter französischer Reiterei — ohne einen Schwertstreich — dem Feinde übergeben, obgleich dem Kommandanten eine Besatzung von siebenfacher Stärke und hundertundzwanzig Kanonen für die Verteidigung zu Gebote stand! Dem schmählichen Beispiel Stettins folgte das fast uneinnehmbare Küstrin, und in unglaublich rascher Folge die übrigen Festungen. Der König mußte einen Frieden eingehen, bei dem er es noch für eine Gnade anzusehen hatte, daß der Sieger ihm die Hälfte des eroberten Königreiches als Geschenk zurückgab. Auf die kaum erst begründete Stettiner Bühne war die Zertrümmerung Preußens von nachteiligstem Einfluß: Geyer mußte abermals zum Wanderstabe greifen und suchte Anknüpfungen in Breslau.

Das Herz voll Sehnsucht nach Sachsen und seinen entfernten Freunden, begab er sich in die schlesische Residenz, als diese soeben (5. Januar 1807) kapituliert und für ihre Wälle gebüßt hatte. Während der zwei Jahre seines dortigen Weilens verband ihn eine innige Freundschaft mit seinem gleichfalls aus Leipzig hierher verschlagenen sächsischen Landsmann, dem Musikdirektor Gottlob Benedikt Bierey, der ihm weit über die Zeit ihres Verkehrs und

gemeinsamen Wirkens eine treue Anhänglichkeit bewahrte.[1] Auch in Breslau war Geyer neben seiner Schauspielerwirksamkeit fortgesetzt emsig als Porträtmaler tätig, und erwarb sich reiche Anerkennung. Trotzdem vermochte ihn die Stadt, in der ihm Sitten, Anstand und Gebräuche immer etwas Fremdes behielten, auf deren Wochenmärkten er jüdische und sarmatische Gesichter sah und polnische Sprache hörte, nicht auf die Dauer zu fesseln. Das alte Heimweh nach Sachsen erwachte mit neuer Stärke: er suchte erneute Berührung mit Leipzig. Hier war auf kurze Zeit, statt der Secondaschen Gesellschaft, die Weimarische Truppe engagiert gewesen. Nun hatte die erstere wieder ihren Einzug gehalten, und der eifrige Unternehmer für sich und seine Schauspieler den Titel ‚Königlich sächsischer Hofschauspieler' erworben, obgleich das Unternehmen tatsächlich nur eine Privatanstalt war. Auf Geyers Ansuchen und das Betreiben seiner Leipziger Freunde wurde ihm für die bevorstehende Michaelismesse durch das Wohlwollen Franz Secondas ein Gastspiel zugesagt. Bereits im Juli verließ er Breslau,[2] und stand bald zu näherer Verabredung persönlich seinem Leipziger Gönner Seconda gegenüber, dem ‚kleinen alten gebückten Mann mit entsetzlich dickem Kopfe und hervorstehenden Glasaugen', wie ihn uns E. T. A. Hoffmann schildert. Mit seinen Schnallenschuhen und Kniehosen, Zopf und gepuderter Perrücke erschien er noch Weber und Genast als ein Bild aus längst verklungener Zeit. ‚Bekannt und intim mit Kammerfrauen und Kammerdienern, servil und grob, je nachdem das Gnadenlicht denjenigen umschimmerte, mit denen er verkehrte, der Typus eines sächsischen Subalternbeamten damaliger Zeit, galt er für einen einflußreichen, wohlgelittenen Mann'.

Nach mehrjähriger Trennung begrüßte Geyer freudigen Herzens seine alten sächsischen Freunde. Gar vieles hatte sich in den fünf Jahren seiner Abwesenheit, seit dem verhängnisvollen Friedensschluß Sachsens mit dem frevelnden Eroberer geändert. Rechtswesen und Verwaltung waren in völlig despotischem Geiste umgestaltet: als bürgerliches Gesetzbuch galt der Code Napoléon. Der Aktuarius Wagner gehörte zu den wenigen städtischen Beamten, welche der französischen Sprache hinreichend mächtig waren, um während der Okkupationszeit den Verkehr zwischen der Stadtbehörde und dem französischen Stab zu vermitteln. Er war daher von dem Marschall Davoust, als

---

[1] So nahm er sich in späteren Jahren, als Direktor des Breslauer Theaters, väterlich des jungen Albert W. an, als dieser hier seine ersten Versuche machte, und Adolf Wagner nennt ihn daher in einem an den Neffen gerichteten Briefe (nach Geyers Tode) ‚die wiederauflebende Liebe des Vaters, sein Liebesvermächtnis'. — [2] Seines Abganges gedenkt der ‚Freimütige' vom 1. August 1809 in einer Breslauer Korrespondenz mit den Worten: ‚Herr Geyer, dieser brave Künstler, zu dessen Besitz man jeder Bühne, auch der größten, Glück wünschen darf, hat uns verlassen. Dieser Künstler ist auch ein geschickter Porträtmaler, Breslaus Einwohner verlieren ihn sehr ungern.'

dieser in Leipzig kommandierte, mit der Reorganisation des örtlichen Gerichtswesens betraut und zum provisorischen Chef der neu errichteten städtischen ‚Sicherheitspolizei' ernannt worden; mit dem Instinkt eines Napoleonischen Generals hatte der gefürchtete Kommandant die Vorteile erkannt, die aus der Begabung des Mannes zu ziehen waren. Das in Wagners Besitz befindliche voluminöse Exemplar des Code wird noch nach Jahren in einem Brief Adolf Wagners an Albert bei einer Aufnahme der Bibliothek des Vaters — als nun unbrauchbar geworden! — erwähnt. Gar mancherlei vermehrte Anstrengungen waren daraus für ihn erwachsen, und auch nicht spurlos an ihm vorübergegangen; nicht minder warm war deshalb sein Willkommengruß für den wiedergekehrten Freund. Geyers erstes Auftreten in Leipzig, als Junker Philipp von Montenach in Kotzebues ‚Johanna von Montfaucon', war von erwünschtem Erfolge begleitet. ‚Er hat sehr gefallen, und wird jedem Theater willkommen sein, da er, wie bekannt, für mehrere Fächer ausgezeichnete Talente besitzt', wird unterm 6. Oktober 1809 über sein Gastspiel berichtet. Die Folge dieser beifälligen Aufnahme seiner Leistungen war sein Eintritt in die Secondasche Gesellschaft, und damit in den Wirkungskreis, dem er bis an sein Ende treu blieb. Die Secondasche Gesellschaft spielte damals, wie bereits früher, bis zur Messe in Leipzig, und zog dann für den Winter nach Dresden. Im Februar 1810 verlor sie mitten in der dortigen Spielzeit in dem talentvollen Opitz eines ihrer hervorragenden Mitglieder. Nach einem sehr ähnlichen Gemälde Geyers wurde dessen Porträt in Kupfer gestochen.[1] An Geyers darstellerische Vielseitigkeit trat die Aufgabe, den Dahingeschiedenen zu ersetzen, dessen Hauptkraft in Chevaliers- und raschen lebhaften Liebhaberrollen, wie Tellheim und Fiesko, aber auch Wallenstein, bestanden hatten. So wurde er noch einmal in das ihm keineswegs eigene Fach der Helden und Liebhaber gedrängt. Er zeichnete sich als Hamlet und Max Piccolomini vorteilhaft aus; bewies jedoch sein eigentliches Können nicht selten in untergeordneten Partieen, bei denen er durch geistreiche Erfindung der Maske zugleich als Maler und Schauspieler wirksam sein konnte.[2]

[1] In Porträtsammlungen und -Katalogen ist dieser /Arndtsche Kupferstich noch heute vielfach anzutreffen. — Als E. T. A. Hoffmann i. J. 1813 das Arbeitszimmer Secondas in Dresden betrat, fand er das Kabinet des Signor Franz mit den Bildnissen von Opitz, Ochsenheimer, Thering usw. geschmückt, sämtlich ‚sehr gut in Öl gemalt'. Hoffmann besaß als talentvoller Zeichner und Maler scharfblickende Kenneraugen; die von ihm gerühmten Bildnisse waren unzweifelhaft von Geyers Hand! — [2] So finden wir in dem Lustspiel ‚Der Schauspieler wider Willen' seine ‚bewunderungswürdige Vielseitigkeit in den verschiedenen darin vorkommenden Verkleidungen' gerühmt. ‚Er verstand die bald entgegengesetzten, bald durch Nüancen sich unterscheidenden Charaktere im Äußern sowohl, als in Haltung, Ton und Sprache dermaßen zu variieren, daß der Theaterbesucher an der Einheit der Person in allem Ernste zweifeln konnte. Dabei stellte er jede der einzelnen Rollen überaus geistreich und richtig dar' Zeitung für die elegante Welt v. 9. März 1810.

Während dieser Dresdener Winteraufenthalte hatte er vielfach Gelegenheit, die in der traurigen Periode der Fremdherrschaft entfaltete Prachtliebe einer entarteten vornehmen Welt in nächster Nähe mitzuerleben. Napoleon hatte sogleich nach der Schlacht bei Jena erklärt, mit Sachsen habe er keinen Krieg; der Kurfürst Friedrich August war König geworden, dem Rheinbund beigetreten und hatte an dem Kriege gegen Preußen teilnehmen müssen. Zur Zeit tiefster Demütigung Deutschlands, während Preußen durch den Tilsiter Frieden schwer gebeugt darnieder lag, bildeten die Festfeiern am sächsischen Hof mit denen bei Ministern, Gesandten und Landständen, vornehmlich dem Staatsminister Senft von Pilsach und dem österreichischen Gesandten Fürst Esterhazy, eine fortlaufende Kette; Prunkliebe und Vergnügungssucht überboten sich in schwelgerischem Luxus und rauschenden Festlichkeiten. So besonders während des jedesmaligen Verweilens Napoleons am Dresdener Hofe. Wie schamlos ward hier dem fremden Unterdrücker geschmeichelt! Ein ihm zu Ehren aufgeführtes Festspiel zeigte in der hohen Säulenhalle eines Tempels Altäre mit den Namen des Cäsar, Alexander, Miltiades, Scipio, Achilleus; ein als Genius des Ruhmes verkleideter italienischer Sänger schrieb unter Musikbegleitung auf einen inmitten befindlichen namenlosen Altar in flammenden Zügen den Namen ‚Napoleon‘; eine plötzlich hervortretende Sonne beleuchtete die Schriftzüge, und in demselben Augenblick verschwanden die Namen der alten Helden! ‚Von Dresdens Jämmerlichkeit haben Sie keinen Begriff‘, heißt es in einem noch erhaltenen Brief an die Leipziger Freunde; ‚die Menschen haben hier keinen Mut zu leben und fürchten sich doch vor dem Tode, da sie doch nichts Bequemeres tun könnten, als sterben. Ich selbst möchte, diesen Winter wenigstens, ein Murmeltier sein; aber ich habe mir vorgenommen, mit Macht gegen diese Weltironie, deren Narren wir sind, anzukämpfen, und wenn gute Miene zum bösen Spiel machen schon für eine Probe von Welt gilt, so will ich mit Freiheit sogar eine gutmütig lächelnde dazu machen, die mir doch auch vortrefflich zu Gesichte stehen muß‘.

Erfreulicher waren die jedesmaligen Aufenthalte in Leipzig von der Oster- bis zur Michaelismesse. Als fast täglichen Gast erblickte ihn da das alte Haus im Brühl. Zwei enge und dunkle Stiegen führten aus dem dürftig erhellten Flur in die freundliche, wenig geräumige, aber schlicht bürgerlichen Anforderungen genügende Wohnung des Gerichtsaktuars und provisorischen Leipziger Polizeichefs. Weit entfernt von einem anspruchsvollen Mäcenentum, wozu er auch die Mittel nicht besaß, bot Wagner dem Vielverschlagenen mehr als das: ein Haus und eine Heimat, in der er stets willkommen war, dazu gar manchen schätzbaren Ratschlag für die Entwickelung des Künstlers. Von ihrem gern gepflegten Verkehr wird uns berichtet, erst spät in der Nacht habe Wagner nach dem gewohnten abendlichen Beisammensein seine Amtsarbeiten wieder aufgenommen. Dem Heimatlosen tat sich hier, nach allen

Wechseln und Drangsalen seiner Laufbahn, zum ersten Male ein trauter Kreis des Familienlebens auf. In dem erfahrenen älteren Freunde, dem feurigen und offenherzigen Manne, fand er den teilnahmvoll wohlgesinnten Ratgeber wieder, dem das Herz ebenso warm für Freundschaft, als für Kunst und Wissenschaft schlug. An seiner Seite schaltete häuslich und rührig, im vollen Schmucke blühender Weiblichkeit, die eben in die ersten Dreißiger eingetretene Johanna Wagner, lebendigen Geistes und Gemütes, aber unberührt von jeder literarisch-ästhetischen Schein- und Modebildung, von durchaus ungebrochener Natürlichkeit. Ein Ölporträt von Geyers Hand zeigt sie uns in voller jugendlicher Frische: ihre Gesichtszüge wohlgebildet und sinnig, jeden Augenblick bereit sich in freundlicher Schalkhaftigkeit zu beleben; das Häubchen mit dem ‚Bandeau' unter dem Kinn, wie sie es zu tragen pflegte, und wie es das ebenmäßige Oval ihres Gesichtes recht hervortreten ließ. Von den Kindern besuchte Albert soeben die Fürstenschule zu Meißen, die älteste Tochter Rosalie, noch nicht zehnjährig, reifte zu zarter Anmut heran; neben ihr eine fröhlich blühende jüngere Geschwisterschar, von welcher Julius im achten, die kecke muntere Luise im siebenten Lebensjahr stand. Hier fühlte sich der lang Umhergeirrte nicht als Gast und Fremdling geduldet, sondern als Freundschafts- und liebebedürftiger Mensch wie als strebender Künstler verstanden und geschätzt. ‚Der Umgang mit lieben Freunden, ihre herzliche Teilnahme an frohen und trüben Stunden, ihre redliche Ausdauer, ist eine der höchsten Glückseligkeiten des Lebens', schrieb er dann wohl aus der Ferne im Nachgenuß solcher ihm gebotenen Freuden. Wer mochte ahnen, wie nahe eine Trübung ihrer Quelle, dieses häuslichen Glückes selber, bevorstand! Ja, daß das heiß ersehnte Ende des lastenden politischen Druckes mit der drohenden Auflösung dieses friedlichen Hauswesens zusammenfallen sollte!

Ludwig Geyer.

Erstes Buch.

Jugendjahre.

(1813—1833.)

Ich liebte glühend meine hohe Braut,
seit ich zum Denken, Fühlen bin erwacht,
seit mir, was einstmals ihre Größe war,
erzählte der alten Ruinen Pracht.

Mein Leben weihte ich einzig nur ihr,
ihr meine Jugend, meine Manneskraft;
denn sehen wollt' ich sie, die hohe Braut,
gekrönt als Königin der Welt!

(Rienzi, Akt V, Sz. 2.)

I.

Das Jahr 1813.

Aufruf des Königs von Preußen und Deutschlands Erhebung. — Richard Wagners Geburt. — E. T. A. Hoffmann in Leipzig. — Geyer in Dresden und Teplitz. — Die Oktobertage: ‚Napoleon ohne Hut‘. — Der Tod Friedrich Wagners. — Jean Pauls Prophezeihung.

Im Jahre 1813 schlug der sich aufraffende ‚deutsche Geist‘ die große Völkerschlacht bei Leipzig. Er schlug sie für die Erhaltung seiner Fürsten, die ihn bisher meist nur kläglich verkannt und unterdrückt hatten. Staunend mußte sich der gallische Cäsar fragen, warum er jetzt die Kosaken und Kroaten, die kaiserlichen und königlichen Gardisten nicht mehr zu schlagen vermöchte?

Richard Wagner.[1]

Da er mich zeugt' und starb — —

(Tristan, 3. Akt.)

Auf den weiten Schneeflächen Rußlands und in dem lodernden Brande der alten Zarenstadt Moskau bereitete sich der gewaltige Umschwung der Ereignisse des Befreiungsjahres vor. Die Kunde vom Untergange der großen Armee, von dem verderblichen Rückzug über die Berezina, der heimlichen Flucht des Kaisers im Schlitten von Warschau über Dresden nach Paris, sie drang von Mund zu Munde, von Land zu Lande; überall hoben sich die Herzen der Unterdrückten. Wohl stand der Mächtige schon nach wenigen Monaten wieder an der Spitze eines Heeres von zweimalhunderttausend Mann: aber die Lage der Dinge war inzwischen eine ganz andere geworden: der Allgefürchtete galt nicht mehr für unüberwindlich. Der Aufruf des preußischen Königs ‚an mein Volk‘ erfüllte Alles mit heiliger Begeisterung für den Kampf; todesmutig sammelte sich die Blüte deutscher Jugend unter die Fahnen des Lützower Korps; selbst die zurückbleibenden Greise werden als Landsturm bewaffnet.

Bereits im Februar mußte Friedrich August, während Geyer sich noch mit der Secondaschen Gesellschaft in Dresden befand, seine Residenz und sein

[1] Der Anfang des Zitats aus der deutschen Rückübertragung von: The work and mission of my life.

Land verlassen; eine Regierungskommission wurde eingesetzt. Vier Wochen später rückten die vereinigten Preußen und Russen unter Blücher und Wittgenstein in die Stadt ein: schmucke preußische Freiwillige und bärtige Kosaken zogen in Scharen über den Altmarkt; kaum wußten die Bewohner, ob sie es mit Freund oder Feind zu tun hätten. Nicht volle acht Tage nach der ‚Bluttaufe' des jungen deutschen Heeres bei Möckern wurde der vierzehnjährige Albert, als Tertianer der Meißener Fürstenschule, am Sonntag den 11. April, in der Kirche zu Friedrichstadt in Dresden konfirmiert, im Beisein Geyers, der ihn um die Ostermessenzeit unter seinen Flügeln den Eltern zuführen sollte. Statt dessen gestaltete sich durch die unberechenbaren Kriegsunruhen Alles anders: es war der Gesellschaft überhaupt nicht vergönnt, ihre alljährliche Fahrt nach Leipzig anzutreten, und Geyer mußte schweren Herzens der verhofften Freude des Wiedersehens entsagen. Ein schlechter Trost für diese Entbehrung, daß der Ausfall der Leipziger Ostermesse auch noch den Abzug eines, nicht so leicht zu verschmerzenden, Gagendrittteiles nach sich zog! Am 26. April hielten die verbündeten Herrscher, Friedrich Wilhelm und Kaiser Alexander, ihren Einzug in Dresden. Das Hoftheater gab abends: ‚Minna von Barnhelm, oder: das Soldatenglück', wobei Geyer die Rolle des Wirtes ‚mit aller Pfiffigkeit und Aufhorcherei in Gebärden und Mienen ausstattete'. — Mit ungeheurer Kraftanstrengung hatte inzwischen Napoleon ein neues Heer geschaffen, und während das russische Hauptheer langsam vorrückte und Preußen noch mit der Rüstung der Landwehr beschäftigt war, machte die Lützener Schlacht ihn aufs neue zum Herrn von Sachsen. Das ‚Soldatenglück' bewährte sich noch nicht! Ganz Europa aber richtete seine Augen erwartungsvoll auf den Boden des sächsischen Landes; hier mußte in kurzem der Entscheidungskampf sich vollziehen.

So standen die Dinge beim Aufgang der Sonne des 22. Mai, als im Brühl zu Leipzig im ‚weißen und roten Löwen' der jüngstgeborene Sohn des Polizeiaktuarius Wagner mit seinem ersten Schrei das Licht dieser kriegerischen Welt begrüßte. Noch war der Kanonendonner der Bautzener Schlacht nicht verhallt, die an den beiden vorausgehenden Tagen (20. und 21. Mai) getobt hatte: in dem gewaltigen Ringen war Napoleon Sieger geblieben, aber er hatte an Toten und Verwundeten 25000 Mann verloren, dabei weder Gefangene gemacht noch Geschütz erbeutet. Ebensowenig hatte er verhindern können, daß sich die Verbündeten, deren Einbuße kaum halb so groß war, langsam und wohlgeordnet nach Schlesien zurückzogen. Zwar folgte er ihnen auf dem Fuße, aber alle seine Angriffe mißglückten und er erlitt neue empfindliche Verluste: so fiel am Abend des 22. Mai sein treuer Freund, der Großmarschall Duroc, von einer Kanonenkugel getroffen. Der folgende Tag war ein Sonntag: an diesem Sonntag — nachmittags um drei Uhr — zog eben, von Dresden her, auf ‚abenteuerlicher Komödiantenfahrt', mitten durch

das Kriegsgetümmel, mit seiner durch einen Sturz mit dem Postwagen schwer verwundeten Frau, ein merkwürdig genialer Mann in die Tore der Stadt ein, die seit gestern die Geburtsstadt Richard Wagners geworden war: der ‚Romantiker' E. T. A. Hoffmann. Hoffmann war soeben als Musikdirektor der Joseph Secondaschen italienischen Operngesellschaft nach Dresden berufen worden, hatte diese aber daselbst nicht angetroffen. Dieselben Störungen, welche Franz Seconda mit seinem Schauspielerpersonal in Dresden zurückhielten, waren in gleicher Weise für die mit ihr alternierende Operngesellschaft seines Bruders wirksam gewesen. Sie war in Leipzig stecken geblieben, und ihr neuer Musikdirektor mußte ihr dahin nachreisen. Am 24. früh, am Tage nach seiner Ankunft, hielt Hoffmann bereits seine erste Klavierprobe, Tags darauf die erste Orchesterprobe einer neuen Oper und war völlig als Musikdirektor des ihm fremden Theaters eingerichtet. Freilich wollte es mit der Leipziger Opernentreprise in jenen stürmischen Tagen nicht recht von der Stelle. Das Theater war leer, oft konnte überhaupt nicht gespielt werden, da plötzlich kurz vor der Theaterzeit der Generalmarsch geschlagen und die Tore gesperrt wurden.[1] Unter diesen Umständen sah sich der Direktor genötigt, um die Erlaubnis einer Rückkehr nach Dresden nachzusuchen, und vier Wochen später saß Hoffmann schon wieder auf einem elenden Leiterwagen, um nach Dresden zurückzukehren.

Inzwischen hatte, nach Abschluß eines mehrwöchentlichen Waffenstillstandes, Napoleon seinen Einzug in die sächsische Residenz gehalten und im Palais des Grafen Marcolini in der Friedrichstadt Wohnung genommen. Noch einmal ward Dresden der Schauplatz größten Glanzes. Neben der italienischen Oper Josephs Secondas spielten die von dem Kaiser für die Dauer der Waffenruhe hierher beorderten Akteurs des Théâtre français, unter ihnen Napoleons bevorzugter Liebling, der berühmte Talma, und die hochgefeierte Georges, — sowohl im Hoftheater, wie vor dem engeren Hofkreise auf einer improvisierten

[1] Mit größter Lebendigkeit schildert uns Hoffmann diese Leipziger Tage, in denen er einmal sogar, ‚im Vertrauen auf seine Schnellfüßigkeit', ein Gefecht aus geringer Entfernung mit ansah: ‚es war die Affaire, welche am 7. Juni, vormittags 9 Uhr, dicht vor den Toren von Leipzig stattfand. (Tags darauf erklärte Herr Seconda ganz kaltblütig: er müsse das Theater schließen und wir könnten alle hingehen, wohin wir wollten. Dies traf uns alle wie ein Donnerschlag aus heiterer Luft; alle Vorstellungen, ja selbst das durch die Vermittelung unseres Komikers Keller, eines in Leipzig sehr geschätzten Mannes, von einem Kaufmann angebotene Darlehen von 1000 Rtlr. fruchteten nichts, — Seconda blieb bei seinem Vorhaben. Nun trat die Gesellschaft zusammen, und beschloß, nach möglichster Verringerung des Ausgabeetats, wenigstens 14 Tage hindurch auf eigene Rechnung zu spielen, und Herrn Seconda die Buchführung über Einnahme und Ausgabe zu überlassen. Der Leipziger Rat erlaubte dies nicht nur, sondern war so billig, die Miete des Hauses merklich herabzusetzen. Das Glück wollte uns wohl; die beiden, nichts weniger als neuen Opern: ‚Sargines' und ‚Figaro', die aber exzellent gingen, und mit rauschendem Beifall aufgenommen

Bühne in der Orangerie des Marcolinischen Palais. Die Talente der französischen Künstler mußte Friedrich August auch noch mit 1000 Dukaten Reisegeld belohnen. Da hierdurch die Kosten der theatralischen Unterhaltung der Hauptstadt sogar zwiefach bestritten waren, entschied sich Geyers Schicksal für diesen Sommer in möglichst ungünstiger Weise. Nicht nach Leipzig, nach dem noch friedlichen Teplitz nahm die Gesellschaft ihren Weg; so hatte es die höhere Vorsehung der Direktion unter Berücksichtigung der Zeitläufte beschlossen. ‚Die Reise nach Leipzig hätte mich entzückt, Teplitz ist mir gleichgültig, ich möchte sagen, unangenehm', schreibt er unterm 6. Juni an die Freunde, ‚doch die Hoffnung, die letzten Monate des Sommers in Leipzig zuzubringen, wird meinen Widerwillen bekämpfen. Noch keinen Sommer habe ich mich so nach Leipzig gesehnt, wie diesen, wo es mir nur in den Ferien gegönnt ist, an Ihren angenehmen Sommerbeschäftigungen in dem lieblichen Stötteritz teilzunehmen, — denken Sie dort zuweilen an mich, wenn ich in der Erinnerung an mein geliebtes Leipzig die Teplitzer Berge besteige'. Der eben proklamierte Waffenstillstand lasse zwar, fährt er fort, auf einen Frieden hoffen, der aber wohl, wie gewöhnlich, so beschaffen sein werde, daß in den Friedensartikeln ein neuer Krieg beschlossen läge. ‚Napoleon hat Sachsen zu einem Paradies umzuschaffen versprochen; die Aussicht ist wahrhaft vortrefflich,' bis aufs Hemde sind wir beinahe ausgezogen, und die Erfüllung des Versprechens wird uns ganz in den Stand der Unschuld zurückführen'.

In dem anmutigen, hochgelegenen Stötteritz, unweit des Thonberges, und den Hauptoperationspunkten der bevorstehenden Leipziger Schlacht nächstbenachbart, verbrachte der — noch ungetaufte! — Richard mit den Seinen die ersten Monate seines Lebens. In voller Rüstigkeit und Gesundheit beschloß hier Friedrich Wagner Mitte Juni sein dreiundvierzigstes Lebensjahr, ohne ein Vorgefühl davon, daß es sein letztes sein sollte. Geyer hatte dem Freunde einen Sommerausflug nach Teplitz vorgeschlagen, wie er ihn sonst wohl gern mit seiner Frau zu unternehmen pflegte: statt dessen erhielt Wagner bald Ver-

wurden, konnten jede dreimal bei vollem Hause wiederholt werden. Schon präparierten wir uns auf die Fortsetzung unseres Unternehmens, und gedachten keck und kühn die ‚Vestalin' einzustudieren, als Herrn Seconda ganz unerwartet ein Glücksstern aufgegangen war. Durch die Vermittelung seines Bruders Franz hatte er nämlich die Erlaubnis erhalten, in Dresden auf dem Hoftheater spielen zu dürfen; nun nahm er natürlicherweise das Steuer wieder in die Hand, und wir richteten unsern Lauf am 24. Juni in neun Halbwagen gen Dresden, — eine lächerliche Reise, die mir Stoff zu der humoristischesten Erzählung geben würde. Vorzüglich war ein Hamburger Stuhlwagen, auf dem sich der Unterstab befand, mir so merkwürdig, daß ich nie versäumte, mich beim Ein- und Ausladen gegenwärtig zu finden. Nach richtiger Schätzung und Zählung befanden sich darauf: ein Theaterfriseur, zwei Theatergehilfen, fünf Mägde, neun Kinder, worunter zwei neugeborne und drei annoch säugende; ein Papagei, der unaufhörlich und sehr passend schimpfte, fünf Hunde, worunter drei abgelebte Möpse, vier Meerschweinchen, und ein Eichhorn.'

anlassung, seine Rückkehr nach Leipzig zu beschleunigen. Napoleon war nicht der Mann müßiger Ergötzungen, am wenigsten zu so entscheidender Zeit: bereits im Juli duldete es ihn nicht mehr in Dresden: er traf zur Abhaltung einer großen Revue in Leipzig ein, wo er im Thomäschen Hause am Rathausplatz Quartier nahm, und Jungfer Jeannette demnach in ihren, zuletzt (1809) von dem Exkönig Jerôme von Westfalen bewohnten Prunkgemächern, wiederum einen hohen Gast zu logieren hatte. Auch der übrige Teil des Sommers verging unter mannigfachen Beunruhigungen und Aufregungen. Am 15. August endlich lief der Waffenstillstand ab. Für Geyer war damit das Unangenehme verknüpft, daß tags darauf auf strengen Befehl alle Fremden in Teplitz binnen achtundvierzig Stunden über die Grenze verwiesen wurden; er mußte mit der übrigen Gesellschaft Böhmen verlassen, um sich zunächst wieder auf Dresden angewiesen zu sehen. Am gleichen Tage, Montag d. 16. August, ward endlich in der Thomaskirche (durch den Diakonus Mag. Eulenstein) der durch die Zwischenfälle des Kriegsjahrs fast um ein volles Vierteljahr verspätete Taufakt vollzogen, in welchem der bis dahin trotz großer Schwächlichkeit gut entwickelte Knabe die Namen Wilhelm Richard Wagner erhielt. Taufzeugen waren nach den vorliegenden Kirchenakten[1]: Dr. Wilhelm Wiesand, Oberhofgerichts- und Konsistorialadvokat: der Kaufmann Adolf Träger; Jgfr. Juliane Henriette Schöffelin, hinterlassene Tochter des weiland Kaufmannes Heinrich Gottlob Schöffel (nachmalige Frau Hofrätin B. in Stuttgart): wegen Krankheit derselben stand für sie: Jgfr. Johanna Henriette Luise Mohl. Dem Advokaten Dr. Wiesand übersandte fünf Jahre später Arthur Schopenhauer, nachdem er mit seinem Verleger Brockhaus zerfallen, bei seiner Abreise nach Italien, das noch ungedruckte letzte Dritteil der Handschrift von ‚Die Welt als Wille und Vorstellung', und bevollmächtigte ihn zur Empfangnahme des ausbedungenen Honorars. Das Trägersche Haus wird als ein gut befreundetes wiederholt in den Briefen Geyers und Adolf Wagners erwähnt; für Träger hatte Geyer noch während seines letzten Leipziger Aufenthaltes das Porträt des Schauspielers Christ gemalt.

Und so war denn die heilige Handlung, durch deren Verzögerung Richards Deutschtum sein Christentum um ein Vierteljahr an Priorität übertraf, bereits in den Beginn der wiederausbrechenden blutigen Kämpfe gefallen. Am 22. August verkündeten Kanonenschüsse von den Wällen den eben erfochtenen Sieg Napoleons bei Löwenberg in Schlesien. Und nur näher und näher um die Vaterstadt zog sich das laute Treiben des Krieges zusammen. Wenige Tage später gewann der Gewaltige bei Dresden seinen letzten Sieg. Preußen und Österreicher zogen sich mit Gefahr nach Teplitz zurück, welches Geyer soeben mit seiner Truppe verlassen. Gleichzeitig war an der Katzbach die Armee Macdo-

[1] Bei denen sich auch die eigenhändige ‚Geburtsmeldung' des Vaters befindet.

nalds von Blücher geschlagen und aufgelöst. Am 19. September feierte die Mutter ihren fünfunddreißigsten Geburtstag; der Entscheidungskampf stand nahe bevor.

Alle Vorbereitungen zum letzten Schlage waren getroffen, als am 13. Oktober der König in Leipzig eintraf und im Thomäschen Hause abstieg. Die Verbündeten nahmen rings um die Stadt Stellung; am 16. donnerten von früh acht Uhr über tausend Kanonen gegeneinander, in der Stadt zersprangen die Fensterscheiben. Um drei Uhr nachmittags kamen Boten Napoleons mit der Siegesnachricht: alle Turmglocken wurden geläutet. Der nächste Tag, ein Sonntag, brachte Waffenruhe: die Friedensanträge des stolzen Siegers wurden nicht einmal der Antwort gewürdigt. So begann am Montag, dem 18., wiederum um acht Uhr morgens, der letzte mörderische Kampf: mitten in der Schlacht gingen die Sachsen zu den Verbündeten über; abends waren die Franzosen bis dicht unter die Tore der Stadt zurückgedrängt. Am Dienstag ward der Sturm auf die Vorstädte eröffnet, Feuerlärm setzte den Brühl in Bewegung. Um zehn Uhr verließ Napoleon die Stadt, nachdem er von Friedrich August Abschied genommen. Seine Mutter hat es dem heranwachsenden Richard oft erzählt, wie der Kaiser in Hast und barhäuptig, da ihm der Hut entfallen, den Brühl hinunter und am ‚weißen und roten Löwen' vorbeigesprengt sei, in welchem er in der Wiege gelegen.[1] Mittags — Einzug der verbündeten Herrscher; aus allen Fenstern wehten ihnen weiße Tücher entgegen. Dem Könige, der durch seinen starrköpfigen Souveränitätsglauben und seine bornierte Anhänglichkeit an den fremden Gewaltherrscher sein Land ins tiefste Elend gestürzt, wurde die Gefangennahme angekündigt; in denselben Räumen des Thomäschen Hauses, die ihm soeben noch zur Wohnung gedient, nahm sogleich nach ihm der russische Fürst Repnin, als Generalgouverneur von Sachsen, bis zur Einnahme von Dresden seinen provisorischen Sitz. Keine Brust eines treuen Landeskindes, welche nicht durch das Hochgefühl des Sieges geschwellt gewesen wäre! An Richards Wiege hatte seine Mutter um das Schicksal des Vaterlandes gezagt, und jauchzte nun über dessen Rettung. Friedrich Wagner war in diesen aufregenden Tagen in voller Amtstätigkeit. Der Anblick der Stadt war schander- und ekelerregend: die Alleen umgehauen, die Promenaden verwüstet, die Landhäuser demoliert: jeder Schritt in der äußeren Stadt stieß auf Leichname und tote Pferde. Den Anblick der Zerstörung vergegenwärtigt uns noch heute ein vielverbreiteter alter Holzschnitt der Gegend am Rannstädter Tor in jenen Oktobertagen.

Aber die verhängnisvolle Folge der Erregungen des Kampfes und des Umherliegens von Toten und Verwundeten rings um die Stadt, ja bis in ihre Straßen und Plätze hinein, blieb nicht aus. Ein epidemisches Nerven-

[1] F. Avenarius, ‚R. Wagner als Kind' (Augsb. Allg. Zeitung 1883).

fieber (Lazarettyphus) griff unter den Einwohnern um sich: an ihm erkrankte, nach allen vorausgegangenen Anstrengungen, Friedrich Wagner, und ward in wenigen Tagen, am 22. November, dem Kreise der Seinen in rüstigstem Mannesalter entrafft.

Richards halbjähriger Geburtstag war der Todestag seines Vaters.

Wir haben es uns nicht erst auszumalen, wie der jähe Schlag die Mutter betroffen. Sorgen für die Erhaltung der Familie kamen dazu. Friedrich Wagners unvermutetes Hinscheiden ließ die Seinen in wenig gesicherten Verhältnissen zurück. Dafür fehlte es nicht an teilnehmenden Freunden, welche über die ersten Beschwernisse hinweghalfen. Es scheint, daß Geyer zur Bestattung des Freundes, zur Tröstung der tiefgebeugten Freundin nach Leipzig herübergeeilt sei: Vorkehrungen für die fernere Erziehung der Kinder wurden verabredet. Albert blieb auf der Meißener Schule, Rosalie wurde unter der Aufsicht Geyers von einer Dresdener Freundin erzogen, Luise der Obhut von Frau Hartwig anvertraut, unter deren mütterlicher Pflege sie bereits am 14. Dezember ihr achtes Lebensjahr in Dresden vollendete. In einem liebevollen Briefe vom 22. berichtete er der Mutter über die bevorstehende Bescherung für die beiden Dresdener Kinder und seine Vorbereitungen für das Weihnachtsfest; sie möge dem ‚Kosaken' (Richard), den er gar zu gern ‚ein wenig auf dem Sofa herumkollern möchte', einen schönen Baum anzünden. Er selber lebe ‚vergraben wie ein Dachs, in seiner Einsamkeit die Stube messend, und höchstens einmal zur Hartwig schleichend, um zu sehen, was seine Pflegetochter mache'.

In demselben Leipzig aber, in welchem Johanna Wagner sorgend um Richards und seiner Geschwister Wohl sich mühte, in demselben Leipzig in der Fleischergasse im ‚goldenen Herzen', vollendete in der Silvesternacht von 1813 zu 1814 der kürzlich dahin zurückgekehrte Hoffmann die Abschrift seines phantastisch-genialen Meisterwerkes, des Märchens ‚der goldene Topf'. Es war zum Abdruck in den ‚Phantasiestücken in Callots Manier' bestimmt, zu denen Jean Paul bereits am 24. November, zwei Tage nach Friedrich Wagners Tode, das Vorwort und die darin enthaltene, zunächst auf Hoffmann bezügliche prophetische Stelle niedergeschrieben hatte: ‚Bisher warf der Sonnengott die Dichtergabe mit der Rechten, die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinanderstehenden Menschen zu, daß wir noch bis auf diese Stunde des Mannes harren, der eine echte Oper zugleich dichtete und setzte'. Ein bedeutsames Wort, zu Bayreuth im Geburtsjahr des Bayreuther Meisters aufgezeichnet! Wie eine Verkündigung des guten Genius, der in allen Nöten und Bedrängnissen des kaum begonnenen Künstlerlebens, doch immer wieder darüber walten sollte, um es zu siegreichem Ende zu führen!

II.

Übersiedelung nach Dresden.

Neue Krankheitssorgen. — Vermählung mit Geyer. — Übersiedelung nach Dresden. — Dresdens Zopfzeit. — Geselligkeit im Geyerschen Hause: Puppenspiele und Lustspiele. — Luisens und Rosaliens erstes Auftreten. — Richards früheste Entwickelung.

‚Jede engherzige Berechnung schwieg, im Vertrauen auf Gott und seine Talente reichte er der ganz unbemittelten Witwe des bis zum Tode treu erfundenen Freundes die Hand und wurde Vater von sieben Waisen.‘
K. A. Böttiger (Geyers Nekrolog).

Mit dem herben Verlust des großen Jahres der Entscheidung war für die sorgende Mutter die Zeit der Prüfungen noch nicht abgelaufen. Noch gegen das Ende desselben war der älteste Sohn ebenfalls am Nervenfieber erkrankt; Richards schwache Gesundheit machte ihr Sorgen. Wohl wollte sie unter so schwerem Drucke verzagen; da war es Geyers tröstende Stimme, die ihr auch aus der Ferne Mut einsprach. ‚Erhalten Sie sich aufrecht, geben Sie sich, auch wenn das Schicksal noch so sehr auf Sie einstürmt, nicht zu sehr dem Kummer hin; denken Sie, daß Sie noch große Pflichten auf der Welt haben, da Sie Mutter sind und Ihre Kinder Ihrer bedürfen‘. Sein Neujahrsgruß meldete, die Dresdener Kinder befänden sich wohl; ‚mögen es auch Albert und Richard bald wieder sein‘. Doch gab es noch bang durchwachte Nächte der Sorge und Pflege, bis sich des ersteren Zustand zur Besserung und zur Genesung wandte. Noch vor Anfang Februar endlich erfolgte der Tod der fast siebzigjährigen Großmutter Johanna Sophia, geb. Eichel (26. Januar 1814), — für jetzt das letzte Glied in der Verkettung mannigfacher Bekümmernisse.

Zur Zerstreuung und Erholung der Schwergeprüften nach allen aufreibenden und niederbeugenden Erlebnissen ward ein Ausflug nach Dresden verabredet. Die sächsische gelbe Kutsche, welche sich zwischen Leipzig und Dresden bewegte, brachte sie wohlbehalten ans Ziel: sie sah ihre dortigen Kinder wieder und fand sie gut aufgehoben. Aber auch zwischen ihr und dem Freunde kam es zur entscheidenden Erklärung. In Geyers Seele war in den Monaten

seit dem Tode des unvergeßlichen Freundes ein seiner würdiger Entschluß zu voller Klarheit gereift: — in aller Stille vollzog sich seine Verlobung mit der Witwe des Dahingeschiedenen. Der nach kurzem Verweilen nach Leipzig Zurückgekehrten folgte er um die Ostermesseneit. Er konnte von einer bevorstehenden günstigen Wendung seiner Lage berichten: der bisherige Verband der Secondaschen Truppe sollte unter vorteilhaften Bedingungen in eine staatlich garantierte Besoldung treten. Das war eine ermutigende Aussicht für die Zukunft. Mit der gesicherten Lebensstellung war zugleich die Annehmlichkeit verbunden, daß sich das bisherige nomadische Hin- und Herziehen der Gesellschaft zwischen Dresden und Leipzig seinem Ende näherte.[1] Zwar dauerte letzteres noch durch einige Jahre fort; erst im Jahre 1816 zogen die nunmehrigen Königlichen Hofschauspieler zur letzten Ostermesse nach Leipzig; am 20. Oktober desselben Jahres beschlossen sie ihre dortigen Vorstellungen für immer. Dies geschah mit einer Darstellung von Lessings ‚Emilia‘: Geyer gab den Marinelli, Frau Hartwig die Orsina; am Schlusse der Vorstellung sprach sie den Abschiedsepilog. Aber die Übersiedelung der Familie nach Dresden war inzwischen bereits erfolgt: es war wieder ein Haus und eine Familie, in deren Mitte der Knabe seine nächsten Lebensjahre verbrachte, nachdem seine ersten Lebensmonate von so viel Aufregungen, Zerstörung und Leiden umgeben gewesen waren. Bruder Albert stand im Begriff, die Meißener Schule zu absolvieren und zum Studium der Medizin die Universität zu beziehen: und während die jüngere Schwester Luise zunächst noch unter der liebevollen Obhut ihrer Pflegemutter verblieb, die sich die ihr anvertrauten Rechte nicht so leicht wieder nehmen ließ, war dagegen Rosalie, alsbald nach der Dresdener Niederlassung, in das wieder gewonnene Elternhaus und den blühenden Kreis der Geschwister zurückgekehrt, von denen eines, die fünfjährige Therese, im Jahre 1815 einer Krankheit erlag.

Nach allem erduldeten Schweren stellten sich Behagen und Lebensmut wieder ein. Die Familienwohnung lag in der Moritzstraße, im Eckhause am Durchgang durch das Landhaus nach der jetzigen Landhausstraße. Es gehörte dem Schwertfeger Voigt, der einmal ein für Richard zum Weihnachts-

[1] Recht übel erging es dabei nur dem ehrlichen Franz Seconda. Zunächst begegnete ihm der persönliche Unfall, aus Mißverständnis als angeblicher französischer Spion, während sich seine Gesellschaft soeben in Leipzig befand, vor den russischen Gouverneur Fürst Repnin gefordert zu werden: mit genauer Not entging er dem Tode durch Erschießen und wurde als militärischer Arrestant nach Dresden ins Polizeihaus befördert. Erst nach zweimaligem Verhör erhielt er am fünften Tage die Freiheit wieder. Dann wurde er, bei der Vereinigung des bisher von ihm geleiteten Schauspielerverbandes mit der italienischen Oper als nunmehrige Staatsanstalt, vollends ganz seines Postens entsetzt und sein auf mehrere Jahre lautender Kontrakt annulliert, bis er endlich, neben Theodor Hell als provisorischem Intendanten, als Ökonomierat des nunmehrigen Hoftheaters für seine letzten Lebensjahre eine bescheidene Installation fand.

feste bestimmtes Ritterschwert vor seinen Augen blitzen ließ und dann schnell wieder verbarg, — ein Eindruck, der in Wagners Erinnerung noch nach mehr als sechzig Jahren lebendig war. Gegenüber hatte der Konditor Orlandi seinen Laden, bei welchem der Knabe einmal ‚Schillers Gedichte gegen Windbeutel umtauschte'. In seiner, nunmehr ausschließlich auf Dresden beschränkten, Schauspielertätigkeit war Geyer verhältnismäßig nicht überlastet; er hatte, bei einer Besoldung von 1040 Talern, wöchentlich meist nur zweimal aufzutreten und in häufig sich wiederholenden Rollen. Nichtsdestoweniger galt es zur Gewinnung der Mittel für die Erziehung und Bildung der heranwachsenden Kinderschar einer unausgesetzt eifrigen Betätigung. Mit Liebe und Emsigkeit gab er sich deshalb neben der Ausübung seines Schauspielerberufs fortgesetzt der Beschäftigung mit der Malerei hin, und sein Atelier war oft von Porträtlustigen ganz angefüllt. Er war rüstig und voller Kraft; seine Gesundheit hoffnungerweckender als je; das Glück gewonnener häuslicher Befriedigung steigerte die natürliche Heiterkeit seines Wesens. Auch ein liebliches dunkellockiges Töchterchen Augusta Cäcilie (geb. 26. Febr. 1815), ward ihm, als Ersatz für das verlorene, aus dem geschlossenen Bunde zu Teil; daneben blieb Richard sein besonderer Liebling.

Für eine lebensprühende künstlerische Natur, wie Geyer, waren im übrigen die damaligen Zustände der sächsischen Residenz nur gar wenig erhebend. Stand doch Dresden in jenen Tagen, nach der Rückkehr seines angestammten Königs (7. Juni 1815), unerschüttert und unerneut durch die großen Vorgänge des Befreiungskampfes, als eine wahre Kolonie von ‚Hofräten erster bis vierter Klasse' in der allerschönsten Blüte seiner Zopfzeit! Unter Cäciliens Taufpaten befindet sich ein ‚Hofrat' (der gleich zu nennende Theodor Hell), ein ‚Hofmaler' (Georg Friedr. Winkler) und ein ‚Hofschauspieler' (Friedrich Canow). Alles hing vom ‚Hofe' ab, und dieser gab nach wie vor das bestimmte Losungswort zur Unterdrückung jedes wahrhaft deutschen Atemzuges in Leben und Kunst. Selbst hinsichtlich der Konfession war es gern gesehen, daß bei Hofe angestellte oder irgend in dessen Diensten stehende Personen, vom Hofmarschall und Zeremonienmeister bis zum Hofbratenwender und der Hoffilberwäschersfrau, das römisch-katholische Bekenntnis der kgl. Familie teilten. Ein süßlich fader Geschmack war den Dresdener literarischen Typen und Größen eigen, an ihrer Spitze den bekannten Vielschreiber und artistischen Fapresto, den unter dem Schriftstellernamen ‚Theodor Hell' vielberufenen Hofrat Winkler, geschäftig als Bearbeiter und Übersetzer, Kritiker und Vorredner, Redakteur und Regisseur (der italienischen Oper), Mäcen und Ratgeber einer großen Menge kleiner Geister, Faktotum verschiedener Zirkel und Vereine, — sämtliche Schöngeister Dresdens aber durch seine außerordentliche Häßlichkeit überragend, die ja Tieck veranlaßte, ihn in seinem gestiefelten Kater als Vogelscheuche aus gebranntem Leder zu schildern. Daneben der stets ‚verkannte',

seiner Dichterwürde um so mehr sich bewußte Friedrich Kind, und jene ganze Schar empfindsamer Novellisten und süßlicher Lyriker, die ihr Hauptquartier in der von Th. Hell redigierten ‚Abendzeitung' aufgeschlagen hatte. Richard Wagners spätere Bezeichnung dieser Epoche als einer solchen, die sich ‚ganz offen als eine papierne bekannt' habe, steht in genauestem Einklang mit anderweitigen Schilderungen der damals in Dresden verbreiteten seltsamen Lesewut: die ganze Stadt las und ‚selbst die rotröckigen Grenadiere, die am Schloß, die Beine zum Fenster hinaushängend, Strümpfe strickten, hatten einen Roman auf dem Schoße liegen'.[1] Die Pietät für König und Hof übertrug sich auf alle Angehörigen des letzteren; so war es (nach M. M. v. Weber) möglich, daß ein tüchtiger Kammermusikus, später Webers braver Freund, besonders deshalb geschätzt wurde, weil sein Bruder — königlicher Kammerdiener war. Leises Auftreten, vorsichtige Rücksichtnahme zeichneten den Dresdener aus; selbst im Theater scheute man sich, das Verdienst, dem man wohlwollte, durch geräuschvolle Bezeigungen der Anerkennung zu belohnen. So lesen wir bezüglich einer Darstellung Geyers, des Jefferies in Zieglers ‚Parteienwut', wobei er trotz aller naiven Antipathie des Publikums gegen die Rollen der Bösewichter, unter lautem Beifall hervorgerufen worden war, die an diesen Vorgang geknüpfte Betrachtung: ‚Unser Publikum bis zu diesem Grade aufzuregen, will viel sagen, und immer bleibt es nur eine Sonntagserscheinung; an den Wochentagen, wo der Hof das Haus mit seiner Gegenwart beehrt, ist man der Meinung, daß sich das nicht schicke, da der König Beifallsbezeigungen dieser Art nicht gern höre'[2].

Geyers gastliches Haus in der Moritzstraße war stets gern ein Mittelpunkt fröhlicher Geselligkeit, er selbst die Seele eines Kreises von Freunden und Freundinnen, die er am liebsten bei sich selbst bewirtete, und durch die sprühenden Funken seines Witzes erheiterte. ‚Ernst war ihm die Kunst, aber fröhlich das Leben, solange noch frischer Mut und volle Lebenskraft in seinen Adern floß'[3]. Zu diesem geselligen Kreise gehörte u. a. als nächster Freund des Hauses der joviale Kriegsrat Georgi, der in den Erinnerungen Richard Wagners bis zuletzt lebendig fortlebte; der vielseitig begabte junge Ferdinand Heine, anfänglich Orchestermusiker der Dresdener Hofkapelle, dann in den Verband der kgl. Schauspieler eintretend, bis in späteste Zeiten der Familie treu anhänglich und ergeben, insbesondere dem ihm seit dessen ersten Kinderjahren bekannten Richard. Dazu die Kollegen Christ und Haffner, beide noch Veteranen aus der alten Secondaschen Periode; der Heldenspieler Fr. Julius, einst Geyers Genosse in Breslau, dessen schon damals beliebter Tellheim und Romeo in der Folge das uneingeschränkte Lob Tiecks erhielt;

[1] Fr. Pecht (Skizze über ‚Gottfried Semper'. — [2] ‚Der Freimütige' 1816, Nr. 27 vom 6. Februar. — [3] Böttiger, in Geyers Nekrolog (Dresd. Abendzeitung 1821, Nr. 259 60.

Frau Hartwig, immer noch in voller pulsierender Jugendfrische, in dem buchstäblichen Sinne, daß sie, die Vierzigerin, mit der ihr eigenen munteren, reizbaren Beweglichkeit vorkommenden Falls die Rolle eines sechzehnjährigen Mädchens mit aller schelmischen Laune und allbeweglichen Lebendigkeit ausstatten konnte. Jedenfalls verdiente sie es nicht, daß ihr einst der kurzsichtige Böttiger, Dresdens geschwätzige kunstkritische und archäologische Autorität, bei ihrer Geburtstagsfeier im Kreise der Freunde und Berufsgenossen, als Sinnbild ihrer unvergänglichen Jugend eine im Feuer der Rede entblätterte Rose überreichte, worauf sie ihm denn lachend erwiderte: sie sehe erst jetzt, daß die Liebe blind mache! In diesem lebensvollen Kreise gestalteten sich Familienfeste des Geyerschen Hauses nicht selten zu geistreichen Puppenspielen oder zu dramatischen Aufführungen, wobei er selbst alles anordnete, dichtete, kostümierte. Gar manches heitere Gelegenheitsprodukt seines regen Geistes, seiner unerschöpflichen Laune entstand bei solcher Veranlassung, voll witziger Kombinationen, gewürzt durch reichliche Orts- und Personenbeziehungen. Zu solchen Augenblicksschöpfungen, die sich bis auf unsere Tage erhalten haben, gehört u. a. sein satirisches Lustspiel — ursprünglich Puppenspiel — ‚die neue Delila'[1], worin sich Richard Wagner noch i. J. 1878 entsann, die beiden Hirten Damöt und Philemon von Geyer selbst und dem Kriegsrat Georgi dargestellt gesehen zu haben. ‚Der lügt ja ärger noch als Bösenberg in Dräsen', läßt Geyer den Schäfer Damöt von dem bramarbasierenden nordischen Ritter Sigurd Rottenbrecher sagen, mit Anspielung auf seinen Kollegen, den unverwüstlichen Komiker Bösenberg, der, i. J. 1750 geboren, um jene Zeit, bald nach Beginn der neuen Dresdener Theaterära, sein fünfzigjähriges Schauspielerjubiläum feierte und in den Mitteilungen aus seinem bewegten Leben, wie er sie im Konversationszimmer des Theaters zum besten gab, sich den Baron Münchhausen zum Muster genommen hatte. Reichen Stoff zu launiger Satire bot ihm, unter den öffentlichen Kunstvorgängen Dresdens, im Schauspiel das Vorwalten der Schicksalstragödie ‚König Ingurd' und ‚die Ahnfrau'), in der Oper das durch den Geschmack des Hofes begünstigte Eindringen Rossinis mit der ‚diebischen Elster' und ‚Tancredi', worin der berühmte männliche Sopranist Sassaroli die Titelrolle, Signora Sandrini die Amenaide sang. Geyer verherrlicht ihn in den heiteren Versen:

‚Rossini! ruft die Welt — Rossini! nie, nie, nie
Kommt wieder solch Genie: di tanti palpiti
Hat ihn berühmt gemacht, muß ihn unsterblich machen.
Rossini ringt, auch wenn der Erde Pfosten krachen,
Die ‚Elster' in der Hand, kühn mit dem Weltensturz —
Und was den Lärm betrifft, da kommt er nicht zu kurz'.

[1] Gedruckt ist es zweimal, aber erst nach Geyers Tode: 1 in 8°: ‚Die neue Delila, ein anfangs lustiges, aber gegen das Ende höchst trauriges Schäfer- und Ritterspiel' Leipzig,

Andere Anlässe zur Betätigung seiner dichterischen Muse gab dem rastlosen Künstler seine zärtliche Vaterliebe, wenn er bald nacheinander zweien der Töchter bei ihrem ersten Betreten der Bretter das Geleit auf die Bühne zu geben hatte, indem er selbst ihnen die Stücke dazu schrieb und die Rollen schuf, in denen sie an seiner Seite zum erstenmal vor das Publikum treten sollten. Einen allerersten darstellerischen Versuch hatte Luise, als Zögling von Frau Hartwig, bereits im überfrühen Alter von zehn Jahren gemacht, in einer kleinen Rolle eines einaktigen Lustspiels; sie machte darin ihrer Lehrerin Ehre und wurde mit lautem Beifall bedacht. Zwischen Frau Hartwig als Pflegemutter Luisens und Geyer als Pflegevater Rosaliens bestand hinsichtlich ihrer Schützlinge eine liebevolle Eifersucht, welche letzterer gelegentlich mit Ernst zu beschwichtigen hatte. Insbesondere war er gegen ein allzuzeitiges öffentliches Auftreten der Kinder. Auch Rosalie war, nach dem ausgesprochenen Willen des Vaters, für den Schauspielerberuf bestimmt. Er hatte sie für das Theater bilden wollen, doch sollte sie nach seinen klaren und zweckmäßigen Ansichten nicht früher als im fünfzehnten oder sechzehnten Jahre die Bühne betreten. In Übereinstimmung mit diesem, ihm als unverbrüchliche Richtschnur dienenden Wunsche Wagners konnte sich Geyer bei dessen Tode auch nicht dazu entschließen, gerade Rosaliens Erziehung der sonst hochgeschätzten Freundin anzuvertrauen, da er in diesem Punkte doch ein Abweichen befürchtete. Wirklich hatte er ein solches hinsichtlich Luisens nicht verhindern können; er ließ es sich nun wenigstens nicht nehmen, für ihr bevorstehendes abermaliges Auftreten im folgenden Jahr eigens ein Stück zu verfassen: ein Lustspiel in gereimten Alexandrinern: ‚Das Mädchen aus der Fremde'[1], welches er unter dem angenommenen Autornamen E. Willig zur Aufführung brachte (11. Mai 1817). Er selbst erwarb sich darin als Darsteller vielen Beifall; neben ihm spielte Luise mit Glück die Rolle des darin vorkommenden zehnjährigen Kindes. Für Rosaliens erstes Auftreten wartete Geyer genau die von dem Vater dafür angesetzte Zeit ab; in der ihr gewidmeten lieblichen

---

1823); und 2) in 16° im fortgesetzten ‚Kotzebueschen Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande', Jahrgang 21 (Leipzig, P. G. Kummer). — [1] Unter diesem Titel gelangte das zweiaktige Stück am 11. Mai 1817 in Dresden zur Aufführung; zitiert wird es auch als ‚Braut aus der Fremde' (Dresd. ‚Abendzeitung' v. 30. Okt. 1817). Der Inhalt des harmlosen Lustspiels ist in Kürze der folgende: Ein junger Offizier bringt ein zehnjähriges Mädchen aus dem Felde mit, und neckt seine Geliebte, indem er ihr dieses in einem Briefe ohne nähere Bezeichnung als ein Mädchen ankündigt, das immer um ihn sei, ihm die müßigen Stunden vertreibe, das er küsse, das er sehr liebe usw. Darüber gerät der Vater der Braut mit dem Vater des Offiziers in Streit und Duell, das aber schnell und friedlich endet, und der böse Traum wird durch ein schönes Erwachen belohnt. Mit Laune sind auch die Nebenpersonen gezeichnet: ein Prätendent auf die Hand der Geliebten, dessen Name Baron von Hopfensack, seine bäurische Art und Weise ankündigt; eine böse Stiefmutter, die bei der Gutmütigkeit des Vaters das Regiment im Hause führt; der Reitknecht des Offiziers usw.

Dichtung ‚Das Erntefest' ist die ihr bestimmte Rolle nach ihr selber benannt, und Geyers eigene väterliche Liebe zu der anmutig zarten Mädchenblüte gelangt darin zu innigem Ausdruck.[1] Rosaliens Debüt fand am 2. März 1818 statt: zwei Tage danach trat sie in ihr sechzehntes Lebensjahr. Ein Brief des Onkels Adolf brachte ihr dazu dessen beste Wünsche: ‚sie möge blühen und gedeihen', heißt es darin, ‚und sich nicht von dem Schein- und Lügenleben, das sie wählt, oder findet, bestricken und belügen lassen um ihr wahres Sein, ein reines demütiges Herz voll Liebe, Zucht und Frömmigkeit'. Rosalie gab ihre Rolle mit gewinnender Kindlichkeit; Geyer, dessen Autorname diesmal auf dem Theaterzettel bekannt gegeben war, spielte selbst nicht mit, die Hauptpartien des Stückes waren in den Händen der Kollegen Julius, Burmeister und Frau Hartwig wohl aufgehoben. Die Aufnahme von seiten des Publikums, wie der sonst in Betracht kommenden Öffentlichkeit Dresdens, war die freundlichste und teilnehmendste; Geyers allgemeine Beliebtheit und die Anmut der jugendlichen Debütantin trugen in gleichem Maße zu diesem Erfolge bei.

Um die ernsten Mahnungen recht zu verstehen, die aus den Worten Adolf Wagners mitten in die Vorbereitungen zu dem für Rosaliens weitere Laufbahn entscheidenden Vorgang hineinklingen, ist seine innere Abneigung gegen alles Theaterwesen und Schauspielertum in Betracht zu ziehen. Durch Friedrich Wagners begeisterte Vorliebe gleichsam im voraus auf die Bühne hingewiesen, war die heranwachsende Familie durch Geyers direkte Beziehung

---

[1] Auch für dieses Stück findet sich in Erwähnungen der Nebentitel ‚Der Erntekranz'; aufgeführt und gedruckt im Kotzebueschen Almanach für 1822 ist es aber unter dem obigen Namen. Bei der Seltenheit der alten Druckausgabe geben wir auch von dieser Dichtung die Inhaltsangabe. Graf Werben war früher mit Therese vermählt; der Stolz seiner Mutter hat die Ehe des Grafen in seiner Abwesenheit getrennt, und Therese ist mit der schönen Hoffnung unter ihrem Herzen entflohen. Nie wieder hat Werben etwas über sie erfahren können. Da kommt er als Gesandter in ein fremdes Land; in den Zügen eines ihm dort begegnenden vierzehnjährigen Mädchens — Rosalie — glaubt er die Züge der verlorenen Gattin wiederzuerkennen. Die Ahnung seines Herzens wird durch die Auskunft enttäuscht, das Mädchen sei die Tochter des Ökonomierats Ehrenberg; nichts anderes kann er nun glauben, als daß seine Gattin in der Zeit ihrer erzwungenen Trennung dieses neue Band geschlungen habe. Aber die Neigung für die Heißgeliebte, lange vergebens Gesuchte schlägt hoch empor; er entschließt sich das Kind zu seinen Eltern zu begleiten, ihrem Vater seine Gefühle zu entdecken, ihn zu einem Verzicht auf Theresen zu beschwören, damit sie wieder die Seinige werde. Rosalie ist nicht das Kind Ehrenbergs; die Stimme des Herzens hat den Grafen nicht getäuscht. Die Gattin Ehrenbergs hat in seiner Abwesenheit Theresen mit ihrer Tochter aufgenommen und, um den Heimkehrenden nicht durch die Nachricht von dem Verluste seines eigenen Kindes zu betrüben, Rosalien für das verstorbene ausgegeben, die wahre Mutter als Freundin im Hause behaltend. Der Knoten löst sich durch dieses Geständnis, und da der Graf das Gut ankauft, bleiben beide Familien vertraut zusammen. Alles dieses geht am Tage des Erntefestes vor sich und die Feier desselben beschließt das Stück.

zum Theater erst vollends einer allzunahen Berührung mit ihren gefährlichen Reizungen ausgesetzt. In diesem Sinne war dem Onkel und Schwager die Verbindung der Witwe mit Geyer, bei aller persönlichen Schätzung des letzteren als Mensch und Künstler, von vornherein bedenklich und unerwünscht erschienen; ja er würde — darüber befragt — entschieden davon abgeraten haben. Insbesondere gegen die Bestimmung der Töchter des Bruders für die Bühne hat er sich jederzeit offen erklärt. ‚Ich kann einmal', pflegte er zu sagen, ‚wie ich diesen Stand mit tieferem Blick durchschaue, nicht anders als ein Leben, das daran hingegeben wird, für weggeworfen erkennen. Es bedarf für den, der das Schauspielerwesen kennt, keiner großen Erörterung darüber, wie sehr es den Menschen ausbrennt, aushöhlt und verflacht, daß es sogenannte Schicksale und Abenteuer herbeiführt, zu geringfügig, um Bildungsmittel für einen Mann zu werden, auf alle Fälle aber hinlänglich bedeutend, um ein Weib zu verbilden. Die wilden Wirbel und Strudel des äußeren Lebens, wie das lügenhafte Gaukeln des inneren, sind ein zu greller Gegensatz, eine zu arge Spannung, als daß ein weibliches Wesen zumal nicht davon auseinandergerissen und zerstört werden sollte.' War doch in Wahrheit Geyers eigene Ansicht über seinen Stand davon nicht sehr abweichend, wenn er ihn gelegentlich als einen solchen bezeichnet, ‚den er gern täglich verlassen möchte, der ihm alle Freude, Ruhe und Gesundheit raube'; und nicht leichten Herzens gab er die ihm anvertrauten Kinder den Gefährdungen des gleichen Berufes preis. So geschah es wahrlich nicht auf sein Anraten, daß Albert von dem bereits ergriffenen Studium der Medizin nachträglich noch in die Sängerlaufbahn übertrat. ‚Bequemlichkeit, nimm mir's nicht übel, hat dich zur Wahl dieses Standes veranlaßt', ruft er ihm einmal mahnend zu und warnt ihn eindringlich vor dem ‚Strom des Komödiantentums'. Und für den jüngeren Bruder Julius meinte er nicht besser sorgen zu können, als indem er ihn zu seinem, in Eisleben ansässigen, unverheirateten jüngeren Bruder, dem Goldschmied Geyer, in die Lehre tat.

Nichtsdestoweniger hatte er es in der Folge auch noch an der dritten Tochter, Klara Wagner (geb. 1807) zu erleben, daß sie, durch Anlage, Neigung und Beispiel dazu bestimmt, dem Vorgang der beiden älteren Schwestern folgte. Wenigstens die drei jüngsten Kinder, Ottilie, Richard und Cäcilie, sollten nach dem Wunsche der Eltern dem Theater fern bleiben. An dem kleinen Richard hing der Stiefvater, wie die Mutter, mit der zärtlichsten Liebe. Seine schwächliche Gesundheit verlangte besondere Sorgfalt: er war, so wird uns nach mündlichen Berichten über des Meisters Jugend gemeldet, schon damals von einem irritierenden Hautübel verfolgt, das ihm, in periodischer Wiederkehr als Gesichtsrose, bis ans Ende seines Lebens zu schaffen machte. Es war jedoch nicht nur seine Schwächlichkeit, welche ein besonderes Interesse für ihn einflößte, sondern auch die erstaunliche Beobachtungsschärfe

und die originellen Vergleiche, die der begabte Knabe anstellte und welche weit über sein kindliches Alter hinausreichten. Bis zu seinem sechsten Jahre hatte Richard weder regelmäßigen Haus- noch Schulunterricht; die Mutter wollte ihm wegen seiner Kränklichkeit Zeit zum Heranwachsen lassen und ihn nicht mit Schularbeit plagen. Zu Hause bemühten sich die Schwestern, ihm allerlei Wissen beizubringen; auch vom Vater und der sorgfältigen Mutter lernte er manches spielend. Von einem ‚Wunderkinde' hatte er nach eigenem Zeugnis weder in dieser frühesten Jugendperiode, noch in den nächsten ihr folgenden Jahren etwas an sich; dagegen läßt die treuliche Überlieferung gewisser an sich unbedeutender Vorfälle aus dieser frühesten Kinderzeit durch die Bestimmtheit, mit der sie in dem Gedächtnis der Angehörigen fortlebten, einen Schluß auf die individuelle Lebendigkeit ziehen, die dem an sich nichtssagenden Faktum ihren eigenartigen Stempel eingeprägt haben muß und sich für unser Gefühl daraus wieder erneut.

Ein zarter, blasser, schmächtiger Gesell im kurzärmeligen Röckchen, aber doch schon wild genug, so tritt uns in diesen Überlieferungen der kleine Richard entgegen. Bei seinen Besorgungen beim Kaufmann Klepperbein pflegt er seinen Auftrag ob der freigebig gespendeten Rosinen zu vergessen. Von den beim Konditor Orlandi (gegenüber der Familienwohnung) gegen Schillers Gedichte eingetauschten ‚Windbeuteln' war schon oben S. 60 die Rede. Die Mutter begleitet er gern in die Küche; nun brodeln soeben die Koteletten mit so einladendem Duft auf dem Herde, da wird sie unerwartet durch einen Besuch abgerufen; zurückgekehrt, findet sie den Tiegel leer, Richard aber sich aus der Küche entfernend, indem er sich krampfhaft und weinerlich an den Körper faßt. Die Untersuchung ergibt, als die Ursache der Schmerzen, im Hosentäschchen ein heißes Kotelett, — wo aber sind die übrigen geblieben? Es bedarf erst einiger mütterlicher Drohungen, um das Geständnis hervorzulocken, daß er in ihrer Abwesenheit sämtliche Koteletts angebissen, da er sie aber der Hitze halber nicht eilig verzehren können, sie eines nach dem andern unter den Herd geworfen habe. Ein anderes Mal läuft er dafür um so eifriger, durch die ganze Stadt bis auf den Markt, einem Hunde nach, der einen Braten gestohlen, und erhält dabei von einem Pferdehuf einen Stoß vor die Brust, für dessen Folgen man lange besorgt war. Die hier aufgezeichneten Erinnerungen aus Richards viertem bis sechstem Lebensjahr — Schmetterlinge mit abgestreiftem Flügelstaub! — stammen von der Schwester Cäcilie, die sie aber, da sie selbst jünger war, natürlich nicht von sich selber hat, sondern von den älteren Geschwistern, in deren Gedächtnis tausend kleine Eulenspiegeleien eines früh zutage tretenden lebhaften Temperaments durch Überlieferung früh sich fixierten, von denen einige durch den kunstreichen Stift des befreundeten Malers Ernst Kietz noch in späteren Jahren nachträglich festgehalten worden sind.

III.

Geyers letzte Jahre.

Beziehungen zu K. M. v. Weber. — Mitwirkung in der ‚deutschen Oper'. — Gastspiel in Prag und Leipzig. — Geyers Tätigkeit als Maler. — ‚Der bethlehemitische Kindermord'. — Albert und Rosalie. — Wankende Gesundheit. — Aufführung des ‚bethl. Kindermordes'. — Reise nach Breslau. — Krankheit und Tod.

‚Wer ihn kannte, war stets zweifelhaft, ob er seiner vielfachen Kunstfertigkeit, oder seiner geistreichen Unterhaltung, oder seinem tiefen Gefühl, wo es Liebe und Pflichterfüllung galt, seinen Beifall zunächst schenken sollte. Doch den Feinsinnigen, der sich ausgezeichneter und nach Vermögen ausgebildeter Naturanlagen bewußt war, der das Vollendete in sich gestalten und nach Idealen streben konnte, befriedigte nie das, was er wirklich leistete.'

K. A. Böttiger über L. Geyer.

Der Erzähler hat bisher noch mit keinem Worte des Mannes gedacht, dessen Dresdener Wirken, der Kunstgeschichte für allezeit angehörig, eben in den frühesten Kinderjahren Richard Wagners seinen ersten Anfang nahm. Bereits zu Beginn des Jahres 1817 war Karl Maria von Weber in Dresden eingetroffen, um hier, dem Zwecke seiner Berufung gemäß, mitten in dem verzopften und italianisierten ‚Elbflorenz' eine deutsche Oper zu begründen. Kaum hatte er in einem weinumrankten Häuschen des ‚italienischen Dörfchens' Wohnung genommen, so mußte er auch schon die ersten Widerwärtigkeiten seiner neuen Stellung erproben: als Kapellmeister nach Dresden berufen, soll er nun vielmehr bloß Musikdirektor werden. Empört, erklärte er sofort wieder abreisen zu wollen, wenn er nicht seinem Kollegen an der italienischen Oper, Morlachi, in allen Stücken gleichgestellt würde. Er erwarb sich durch sein mannhaftes Auftreten alsbald die Sympathien seiner Kunstgenossen; aber die ersten ihm bereiteten Schwierigkeiten blieben für sein ferneres örtliches Wirken charakteristisch.

Alsbald nach dem Beginn seiner Tätigkeit in den Theaterproben erließ Weber in der ‚Abendzeitung' eine öffentliche Ansprache, worin er sich über seine Ziele und Grundsätze bei der Begründung des neuen Unternehmens er-

klärte und das Publikum zur Teilnahme aufforderte.[1] Aber von der einflußreichsten Seite her, vom Hofe selbst, blieb ihm diese Teilnahme dauernd versagt. Kaum daß ihm die nötigen Kräfte für sein Unternehmen bewilligt wurden. Er sah sich deshalb, in Ermangelung eigener Sänger für die ‚deutsche Oper', auf die sangesbegabteren Glieder des Schauspielerpersonales angewiesen. Unter anderen mußte Geyer, im glücklichen Besitz einer ‚nicht zu verachtenden' Tenorstimme, nachdem er als Heldenspieler mit Don Carlos, Max Piccolomini und Hamlet begonnen, dann zum Komiker und Charakterdarsteller übergegangen, neben der Ausübung der Schauspielkunst, Malerei und Dichtung nun auch noch ‚Opernsänger' werden und, während ihn gleichzeitig die Partien des Alba im Egmont, des Jago im Othello beschäftigten, daneben noch unter Webers Leitung den Lorenz im Singspiel ‚das Hausgesinde', den Farbenreiber Paul im ‚Adrian von Ostade' (Weigl), den Thomas in der Solièschen komischen Oper ‚das Geheimnis' und andere kleinere Gesangspartien übernehmen. Daß er auch dies mit Glück vermochte, bekundete aufs neue seine ungemeine Vielseitigkeit. Er reihte sich dadurch jener ‚sehr rühmlichen Gattung älterer Darsteller' ein, die sich zugleich in Schauspiel und Oper Anerkennung erwarben und deren Richard Wagner in seiner Abhandlung über ‚Schauspieler und Sänger' gedenkt. Eigene Engagements für die ‚deutsche Oper' dagegen wurden ihrem Begründer oft auf die sonderbarste Weise verleidet oder verwehrt: ein Tenorist z. B., der ihm und dem Publikum wohlgefallen, wurde nicht engagiert, weil der König bei dessen erstem Anblick eine ihn unangenehm berührende Ähnlichkeit mit jener Persönlichkeit (dem Geheimen Rat von Anstetten) entdeckt zu haben vermeinte, die im verhängnisvollen Jahre 1813 ihm seitens der Verbündeten seine Gefangenschaft anzuzeigen gehabt hatte. Dafür setzte Geyers Mitwirkung in Singspiel und Oper ihn zu Weber, dem er von Anbeginn

[1] ‚Die Kunstformen anderer Nationen', heißt es darin, ‚haben sich von jeher bestimmter ausgesprochen als die der Deutschen. Der Italiener und der Franzose haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es eigentümlich, das Vorzügliche aller übrigen, wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend, an sich zu ziehen; aber er greift alles *tiefer*. Wo bei den anderen es meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen'. Für die wichtigste Forderung erklärt Weber die Herstellung eines schönen ‚Ensembles'. Wahrheit des Ausdruckes, Zusammenspiel, abgeschlossenes Kunstwerk — es hat etwas tief Ergreifendes, hier durch den Feuereifer eines wahrhaft deutschen Meisters fast mit denselben Worten dieselben Forderungen aufgestellt zu sehen, wie sie später machtvoller und entschiedener, tiefer und allseitiger begründet Richard Wagner stellte, der das von ihm gemeinte, alle Künste in sich vereinigende, abgeschlossene Kunstwerk kühn und siegesgewiß das ‚Kunstwerk der Zukunft' nannte. Armer Weber, der das ihm vorschwebende künstlerische Ziel unter den kümmerlichsten, in der sächsischen Residenz ihm gebotenen Verhältnissen zu erreichen bestrebt war, in welcher das Parasitengewächs der italienischen Oper jedes abweichende Bemühen vereitelte und am Aufkommen hinderte!

eine tiefgehende Hochachtung und Verehrung entgegenbrachte, in gar manche erfreuliche nähere Beziehung, zu deren Anknüpfung sonst die Veranlassung sich nicht unmittelbar geboten hätte.

Neue Kabalen Morlachis begannen um die Zeit der Sommervorstellungen des Dresdener Personales auf dem kleinen Theater am Linkeschen Bade. Die reizende Lage des Theaters, die geringe Entfernung von der Stadt eignete es vorzüglich zu seinem Zwecke; die vorbeifließende Elbe erleichterte den Besuch, und Nachmittags gewährte der Zug leicht dahinschwebender Kähne einen heitern Anblick, während die Fußgänger, gleich Wallfahrenden, unter schattigen Alleen dem Theater am Bade zuströmten. Nun wollte Morlachi, um dadurch die deutsche Oper in den Augen des Publikums herabzusetzen, die italienischen Sänger der Verpflichtung auf dem Bade zu spielen enthoben sehen. Geyer, der sich für die Sommermonate einen ihm nötigen Kuraufenthalt im böhmischen Karlsbad vorgesetzt, ward dadurch mitbetroffen; er mußte seiner bereits durch anhaltende Anstrengungen angegriffenen Gesundheit noch vor seiner Abreise ein mehrmaliges Auftreten in Schauspiel und Oper zumuten. Er fand die Karlsbader Heilquellen von einer Flut fürstlicher und vornehmer Herrschaften überschwemmt; glänzende Bälle und Assembleen forderten die elegante Welt auf die Kampfplätze auserlesener Toilettenreize; ein regnerischer Sommer trieb zu Zerstreuungen durch Theater und Konzerte. Auch Geyer konnte sich einer mehrmaligen Mitwirkung an deklamatorischen Abendunterhaltungen nicht entziehen, bei deren einer er Goethes ‚Der Gott und die Bajadere' vortrug. Im übrigen hielt er sich der bunten Menge fern, auf Spaziergängen und Ausflügen in der herrlichen Umgegend sich Erfrischung suchend. Derselbe Herbst führte den Künstler noch einmal über die böhmische Grenze: mit Grüßen Webers an seine dort als Sängerin engagierte Braut, Karoline Brandt, und seinen hochangesehenen Gönner, den Grafen Pachta, begab er sich zu einem vierzehntägigen Gastspiel nach Prag, wohin bald nach Geyers Rückkehr Weber selbst zu seiner Hochzeitsreise sich aufmachte. Ein weiteres Gastspiel rief ihn nach längerer Zwischenzeit wieder nach Leipzig. Hatte dieses zwar jetzt die Hauptanziehungskraft verloren, die es in vergangenen Tagen für ihn besaß, so war es ihm doch ein Ort teurer Erinnerungen geblieben; auch begrüßte ihn manches Zeugnis treu bewahrter freundschaftlicher Hochachtung und Anhänglichkeit. Vielen Familien war er als Maler, allen als hochgeschätzter Darsteller in warmer Erinnerung geblieben. So geschah es, daß, als bei seinem ersten Auftreten als König Philipp im ‚Don Carlos' ein rauschender Beifallsgruß aus dem Zuschauerraume ihn empfing, dem also Bewillkommneten das überwallende Herz auf die Zunge trat: er vergaß sich und drückte in kurzen gerührten Worten dem Publikum seinen Dank aus; dann trat er zurück mit den Worten seiner Rolle: ‚So allein, Madame?' Der sarkastische Regisseur Gottfried Wohlbrück, der (und hätte es seinen besten Freund betroffen) nie

einen Witz unterdrücken konnte, stand als Domingo an der Seite des jungen Genast als Herzog Alba, und flüsterte ihm zu: ‚Da ist eben der König Philipp zum Geyer gegangen‘. Sobald der wackere Künstler seinem Dankbarkeitsgefühle Luft gemacht, konnte niemand die von ihm begangene Unschicklichkeit peinlicher empfinden: sie verdarb ihm den Abend und die Rolle.[1] Er brach sein Gastspiel plötzlich ab und nahm es erst im folgenden Jahre in einer Reihe erfolggekrönter Darstellungen wieder auf.

Wir haben bisher der künstlerischen Tätigkeit Geyers als Maler nur nebenher und im allgemeinen gedacht, ohne Berücksichtigung der mancherlei Nachrichten, die uns darüber besonders seit seiner dauernden Dresdener Niederlassung vorliegen. So lenkte in der jährlichen Dresdener Kunstausstellung i. J. 1816 neben den Sigurdkompositionen Julius Schnorrs nach Fouqué die Kopie einer Himmelfahrt der Maria von Luca Giordano, gemalt von Geyer, die Aufmerksamkeit der Beschauer auf sich und erregte ein allgemeines Aufsehen. Als ein erfreulicher Beweis der Fortschritte seiner Kunst wird bei einer späteren Ausstellung als einer Hauptzierde derselben das schön und würdig angeordnete lebensgroße Bild der Königin von Sachsen erwähnt.[2] Auch die liebenswürdige Prinzessin Augusta, deren musikalische Natur sie an Webers Bestrebungen ein näheres Interesse nehmen ließ, als dem deutschen Meister sonst von seiten des Hofes entgegengebracht wurde, saß Geyer zu einem wohlgelungenen Bilde. Von der Königin beauftragt, das Porträt ihres Bruders, des Königs von Bayern zu malen, begab er sich im Sommer 1819 mit einem achtwöchentlichen Urlaub nach München, wo er zugleich ein Gastspiel zu geben beabsichtigte. Er traf dort ‚alle Magazine und Städel mit den aus Italien und Griechenland angekommenen Antiken überfüllt‘, während der mächtige Bau der Glyptothek unter dem regen Interesse des Kronprinzen Ludwig mit jedem Tage vorwärts rückte. Der König bewilligte ihm eine Sitzung zu dem verlangten Porträt, das aus Geyers Händen mit sprechender Ähnlichkeit

[1] Wir berichten den Vorfall mit seinen Einzelheiten nach den sonst rühmlichst bekannten, für die Theatergeschichte so vielfach merkwürdigen Aufzeichnungen Eduard Genasts (‚Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers‘); andere gleichzeitige Nachrichten über diese Aufführung freilich wissen von der Stegreifrede Geyers und ihren jedenfalls nur von dem Künstler selbst empfundenen Nachwirkungen auf seine Darstellung — nichts, sondern nur so viel, daß ‚Herr Wolf als Marquis Posa, Dem. Böhler als Königin Elisabeth, Herr Geyer als König Philipp, Herr Stein als Don Carlos und Mme. Wolff als Eboli die deutlichsten Beweise allgemeiner Anerkennung ihrer rühmlichen Verdienste erhielten, der Alba — Genast — aber in Hinsicht auf Kostüm und Darstellung sehr getadelt worden sei‘. — [2] ‚Das ganze, sehr große Gemälde ist schön und würdig angeordnet und trefflich in Haltung gebracht‘, heißt es in einem Bericht über diese Ausstellung in der ‚Wiener Zeitschrift für Kunst‘. ‚Mit dem ihr so eigenen Ausdruck von Majestät und Milde steht hier unsere teure Landesmutter an einem Tisch, auf welchem im Halbdunkel die Büste unseres Königs sich befindet. Mit Vergnügen verweilten unsere Augen auch auf dem holden Bilde der Prinzessin Augusta.‘

hervorging und eine ‚unbeschreibliche Sensation' erregte. Er malte nun auch die Königin; die Aufträge, Bestellungen und Wünsche aus den Hofkreisen mehrten sich so sehr, daß er sein, mit dem Rudolf in Körners ‚Banditenbraut' begonnenes, Gastspiel aufgeben und wegen Ablauf seines Urlaubs noch eine Menge ihm zugemuteter Arbeiten ablehnen mußte.[1] Der enge innere Zusammenhang in Geyers ungewöhnlicher Doppelbegabung für mimische Kunst und Malerei ist wiederholt bemerkt und ausgesprochen worden. Wie bei den Erwähnungen seiner mimischen Darstellungen neben seiner sicher treffenden Erfassung des Charakters jederzeit auch der wirksam und passend gewählten Maske besonders gedacht wird, so habe in seiner mit Recht bewunderten Auffassung der Gesichtszüge ‚die Muse der Schauspielkunst unsichtbar den Pinsel ihres treuen Jüngers geleitet'. Trotz aller auch als Maler errungenen Erfolge bei Kennern und Kunstfreunden genügte der bescheidene, nur gegen sich selber strenge Künstler seinen eigenen Anforderungen am wenigsten. Bitter klagte er dann oft über den Mangel einer tüchtigen Schule in früheren Jahren. Leider mußte ihm sein Lieblingswunsch unerfüllt bleiben, unter italienischem Himmel reichen Stoff und höhere Anregung für seine Kunst zu finden.

Diesen Lieblingswunsch einer letzten Ausbildung auf dem klassischen Boden Italiens, legt denn Geyer auch seinem ‚Maler Klaus' in den Mund, dem Helden seines vortrefflichen Lustspieles ‚*der bethlehemitische Kindermord*',

[1] Wir lesen darüber in einer Münchener Korrespondenz vom 25. August 1819 in der ‚Dresd. Abendzeitung' (Nr. 221/22): ‚Von Ihrer Majestät der Königin von Sachsen beauftragt, das Porträt ihres durchlauchtigsten Bruders, unseres Königs, zu malen, hatte Herr *Geyer* eine von Stielers Hand verfertigte Abbildung dieses Monarchen vor sich, als er, bei seiner richtigen Auffassung und Vergleichung des Bildes mit der erhabenen Person des Königs bemerkte, daß die Ähnlichkeit doch nicht in dem Grade erreicht sei, wie er sie sich wohl herzustellen getraute, wenn er das Glück haben sollte, von Seiner Majestät auch nur *eine einzige Sitzung*, die nicht über eine Stunde dauern sollte, zu erhalten. Sein Wunsch wurde erfüllt, und das Bild des Königs ging aus seinen Händen mit einer Ähnlichkeit hervor, wie sie vollkommener wohl nicht erreicht werden kann. Es ist unbeschreiblich, welche große Sensation dieses Bild machte. Er malte nun auch Ihre Majestät die Königin, und vereinigte auch durch dieses Bild die Stimmen der unparteiischen Kenner für sich. Herr Geyer wurde nun mit Bestellungen überhäuft und es ist kaum glaublich, wenn man hört, daß er im Laufe von sechs Wochen an 30 Porträts gemalt hat, worunter sich die Bildnisse des Herzogs *Wilhelm*, des Feldmarschalls Fürsten *Wrede*, des Ministers der auswärtigen Angelegenheiten Grafen von *Rechberg* mit Familie, des Oberzeremonienmeisters Karl Grafen von *Rechberg*, des Generallieutenants Grafen Anton von *Rechberg*, des preußischen und französischen Gesandten u. a. befinden. Er mußte zuletzt, da sein Urlaub zu Ende ging, eine Menge Bestellungen ablehnen. Es muß dem Künstler zur besonderen Ehre gereichen, diese Auszeichnung in einer Stadt zu genießen, wo die *Hauber*, *Kellerhofen*, *Ettlinger* in diesem Fache der Malerei doch so berühmt sind; aber ich sage nicht zu viel, wenn ich behaupte, daß in dem Punkte der *Ähnlichkeit*, gleich auf die erste Anlage, es keiner Herrn Geyer gleichtut. *Diesen schnellen Blick, diese richtige Auffassung, habe ich kaum bei einem Künstler für möglich gehalten*'.

den er selbst so meisterhaft als Darsteller verkörperte, wie er ihn als Dichter erfunden hatte. ‚Dramatisch-komische Situationen aus dem Künstlerleben' nannte er dieses reifste und zu weitester Beliebtheit gelangte Werk seiner dichterischen Muse. Der Maler Klaus ist eine echte Künstlernatur, eine liebenswürdige Mischung von Begeisterung, Exzentrizität und genialem Gleichmut gegen des Lebens Mängel und Nöte. Nicht so weit in der Resignation auf irdisches Behagen hat es seine Frau gebracht: daß zu Mittag Gäste in Aussicht sind und kein Fünfgroschenstück im Hause, bringt sie in Verzweiflung, während es den Maler wenig kümmert. Aber auch Klaus kann aus aller seiner Fassung heraus zu heller Verzweiflung gebracht werden, als es sich um die Zerstörung der Skizze zu seinem Gemälde handelt, auf dessen Vollendung er all seine Hoffnung für Ruhm und Anerkennung gesetzt hat. Seit Goethes ‚Künstlers Erdenwallen' sind die Kontraste und Kollisionen zwischen den Forderungen des täglichen Lebens mit Haushalt, Weib und Kind und dem idealistischen Drang eines echten Künstlerherzens, bei aller übermütigen Erfindung der Situationen, nicht mit so viel Lebenswahrheit und versöhnlichem Humor zur Darstellung gebracht.[1]

Geyers bewunderungswürdiger Fleiß auf allen Gebieten seiner vielseitigen Tätigkeit hatte es so weit gebracht, eigentliche materielle Lebenssorgen, wie sie in früheren Zeiten auch ihm — gleich seinem Maler Klaus — nicht fremd gewesen waren, sich und den Seinen fern erhalten zu sehen. Auch war es ihm gelungen, wenigstens die beiden ältesten Kinder, Albert und Rosalie, mit aller väterlichen Sorgfalt zu einiger Selbständigkeit heranzubilden. Mit Albert, der — nach Aufgabe seiner medizinischen Laufbahn — bei Miksch in Dresden eifrigen Gesangstudien obgelegen, und nun seinen ersten theatralischen Versuch als Sänger machen sollte, begab er sich mitten im Winter des Jahres 1819 abermals nach Leipzig, wo der junge Künstler als Belmonte in der ‚Entführung' zum ersten Male die Bühne betrat. Im Frühjahr 1820 versuchte er sich alsdann noch einmal als Tamino und Belmonte auf der Dresdener Bühne, unter Leitung Webers (der eben damals mit der Vollendung der Komposition des ‚Freischütz' beschäftigt war), und nahm dann vom väterlichen Hause Abschied, um ein erstes Engagement in Breslau anzutreten, wo ihn Geyer unter dem Schutz und der Anleitung seines alten Freundes Biereh (S. 45) wohlgeborgen wußte. Seine Entfernung hinterließ eine von Allen empfundene

[1] Eine Inhaltsangabe dieser bekanntesten unter Geyers Lustspieldichtungen können wir uns an dieser Stelle billig ersparen. Im Drucke erschien ‚Der bethlehemitische Kindermord' ebenfalls erst nach dem Tode des Dichters, und zwar in den folgenden Ausgaben: 1 als Separatausgabe, Weimar, 1823, Hoffmann; 2 im ‚Weimarischen dramatischen Taschenbuch', 1. Jahrgang mit dem Bildnis Durands als Maler Klaus); 3 in der ‚Deutschen Schaubühne', Band XIV, Wien 1825; 4 in Reclams ‚Universalbibliothek', Nr. 1979, herausgegeben von C. Fr. Wittmann, 1885.

Lücke; er wurde ‚bei Tische besonders beim Brotschneiden vermißt', das nun wieder dem Vater zufiel. Aber auch Rosalie war durch eigenen Fleiß und väterliche Anleitung so weit gefördert, daß sie um die gleiche Zeit (seit dem 1. Mai 1820) mit einem Gehalt von 824 Talern dem Verbande der kgl. Hofschauspieler angehörte. Am Vorabend von Richards siebentem Geburtstag — 21. Mai — war sie zum ersten Male in dieser neuen Würde in einer Lustspielrolle aufgetreten. Über Richards eigene Entwicklung werden wir durch Geyers an Albert gerichtete briefliche Familiennachrichten nach verschiedenen Seiten hin belehrt; bald heißt es von ihm: ‚Richard läßt täglich einen Hosenboden auf dem Zaune hängen', bald wieder: ‚Richard wird groß und grundgelehrt'. Mit ungetrübter Vaterfreude konnte er auf die körperliche und geistige Entfaltung des Knaben sehen, der in der Musik zwar noch kaum erst die Noten erlernt hatte, dafür aber sonst in allen Stücken eine so bemerkbare Lebhaftigkeit der Auffassung kundgab, daß es sich Geyer ganz besonders angelegen sein ließ, über seiner Erziehung zu wachen. Eine hervorragende Geschicklichkeit im Klettern, wie in allen akrobatischen Bewegungen, war ihm schon damals eigen: ehe er noch sieben Jahre alt war, erschreckte er seine Mutter dadurch, daß er rittlings auf dem gewundenen Treppengeländer saß und mit Blitzesschnelle hinunterglitt. Da er aber immer seiner Sache sicher war, so gewöhnten sich die Seinigen bald daran und verloren jede Spur von Angst; ja die Geschwister forderten ihn selbst zuweilen auf, besuchenden Freunden seine Gewandtheit in Purzelbäumen, Auf-dem-Kopf-Stehen und anderen gymnastischen Übungen zu zeigen. — Es ist eine bekannte Erfahrung, daß wir die eigenen unausgebildeten Naturanlagen in unseren Kindern vervollkommnet, das uns unerreichbar Gebliebene von ihnen erreicht und verwirklicht zu sehen wünschen. Für Geyer betraf dies die Malerei. Er wollte, Richard sollte Maler werden, und bemühte sich, ihm dazu Lust und Liebe einzuflößen; ‚ich war aber ungeschickt im Zeichen', berichtet uns Wagner selbst. Geyer hatte den Knaben so gern um sich, daß er sich nicht selten auch in die Theaterproben von ihm begleiten ließ. Hier übte denn eben das Theater, dem er nach des Vaters eigenem Wunsche fern gehalten werden sollte, dennoch unvermerkt seine erste unwiderstehliche magische Gewalt auf die kindliche Einbildungskraft aus.

In diese Zeit fallen die ersten besorgniserregenden Anzeichen der wankenden Gesundheit Geyers und einer eintretenden Erschöpfung seiner Kräfte. Im Winter 1820 befand er sich wieder auf kurze Zeit in Leipzig, wohin er sich allein begeben hatte; diesmal mehr als Maler, als zu schauspielerischen Leistungen. Er hatte bei dem Schwager Adolf Wagner Wohnung genommen, der seine einsame Junggesellenniederlassung seit dem Tode der Mutter mit der Schwester Friederike vereinigt hatte, und in den Räumen des Thomäschen Hauses mit der altbefreundeten Besitzerin Jeanette Thomä zu Dreien einen

gemeinsamen Haushalt führte. Geyer malte viel und fühlte sich sehr unwohl, weshalb er sich auch allem auswärtigen Verkehr entzog und zu Wagners Verdruß an den von diesem gern gepflegten geselligen Lesungen dramatischer Werke — in den befreundeten Familien Träger und Lacarrière — keinen Anteil nahm. Aber ‚Wohnung und Menschen waren ihm unheimlich'. Er klagte über den ungesunden Geist des Hauses. ‚Der schwarze Pudel und die verräucherten Gestalten (die lebensgroßen Bildnisse in den ihm angewiesenen kurfürstlichen Gemächern) haben etwas Finsteres, das sich einem unwillkürlich mitteilt'. Durch sein Unwohlbefinden beunruhigt, traf die Mutter zu seiner Pflege in Leipzig ein. ‚Er arbeitet zu viel, und macht sich zu wenig Bewegung', sagte der Schwager, ‚das ist eine furchtbare Hypochondrie!' Aber es war mehr als das, es war das erste Symptom einer Abnahme der Kräfte, von der er sich eigentlich nicht mehr erholt hat.

Eine mehrwöchentliche Kur, mit notwendiger Enthaltung von jeder anstrengenden Tätigkeit, stellte den Leidenden zwar vorläufig soweit her, daß er Mitte Februar wieder in einer Lustspielrolle auftreten und ‚eine zahlreich versammelte Zuhörerschaft durch sein echt komisches Spiel erheitern konnte'. Inzwischen war auch der ‚bethlehemitische Kindermord', nachdem sich Tieck als dramaturgischer Beirat der Intendanz sehr anerkennend darüber ausgesprochen, durch den Grafen Könneritz zur Aufführung angenommen. Mit Eifer betätigte sich Geyer an der Inszenierung seines Stückes, in welchem er selbst die Partie des Malers Klaus übernahm, die 13jährige Klara aber eine der darin vorkommenden Kinderrollen inne hatte. Die Aufführung ging (am 20. Februar 1821) glücklich und erfolgreich von Statten, mit unvermeidlichem Hervorruf des Autors usw.[1] Doch mochte sie auf den kaum völlig Erholten, als Dichter, Regisseur und Darsteller Beteiligten, in gleichem Verhältnis an- und aufregend wirken, worauf wenigstens die kritische Bemerkung Böttigers hinzudeuten scheint, die in einer ausführlichen Erörterung über das

[1] Geyer gab bei dieser Darstellung seines Werkes den Maler Klaus, Frau Sophie wurde durch Mme. Schirmer, der Theaterdiener Texel durch Pauli, Magister Stockmann durch Geiling dargestellt. Von der Leistung der kleinen Klara heißt es dabei: ‚Ein recht erfreuliches Talent entwickelte auch diesmal die junge Klara Wagner, von der wir schon mehr als einmal kleine Rollen mit wahrer Kindlichkeit, Unbefangenheit und regem Leben haben darstellen sehen. Die Bühne kann sich recht liebe Hoffnungen von der jungen Pflanze machen'. — Von den auswärtigen Aufführungen des Stückes hat Geyer nur die in Breslau Juni 1821 noch erlebt; von den ihr folgenden können wir hier nur einen lückenhaften Überblick geben: Hamburg (Oktober 1821); Weimar (Frühjahr 1821, mit Dürand als Maler Klaus); Berlin 14. Januar 1823, wo das humoristische Spiel des berühmten Pius Alexander Wolff und seiner Gattin es längere Zeit auf dem Repertoire erhielt; Stuttgart März 1823; Prag (seit September 1823 in mehrfachen Wiederaufnahmen; Leipzig November 1824; Kassel 1828; Aachen Juli 1829 usw.; zuletzt Bayreuth 22. Mai 1873. Die Rolle des Theaterdieners Texel gab überall zu den man-

Stück und seine Darstellung Geyers Wiedergabe des von ihm selbst geschaffenen Charakters in dem einen Punkte zu meistern versucht, daß er diese minder reizbar beweglich, ‚ruhiger gehalten', wünscht. Wenn nicht vielleicht bloß dazu auszurufen ist: O Rezensentenweisheit, die immer noch etwas Apartes für sich will! Die nächste Wiederholung des Stückes kam durch Geyers Unwohlsein erst mehrere Wochen später zustande.

Zu Ostern 1821 bezog die Familie eine neue geräumigere Wohnung in einem hohen Eckhause alter Bauart am Jüdenhof (jetzt Galerieplatz), vis-à-vis der alten Gemäldegalerie. Es lag am Ausgang der großen Frauengasse auf den Neuenmarkt und bildete somit eine Ecke desselben. Mit Sorgfalt war Geyer auf eine geschmackvolle Einrichtung der neuen Umgebung bedacht und freute sich über die behaglichere, geräumigere Kunstwerkstätte. Bei eintretendem Frühjahr widmete er sich mit besonderer Liebe der Pflege seines Gartens, in welchem er, dem Familienfreuden über alles gingen, seine Lieben noch oft um sich zu versammeln hoffte. ‚Wenn ich nichts zu tun habe, gehe ich nicht ins Theater, sondern bußle in meinem Gärtchen', schreibt er an Albert, als dieser ihn um eine Theaterangelegenheit befragt. Für die in Breslau stattfindende Aufführung seines Stückes gab er brieflich eingehende szenische Vorschriften, über die Länge und Breite des umzuwerfenden Bildes usw. Mit Teilnahme vernahm er die Nachrichten von der glänzenden Aufnahme des ‚Freischütz' in Berlin (18. Juni), dessen Dresdener Aufführung er nicht mehr erleben sollte! Weber hatte sich dazu schon frühzeitig — am 1. Mai — an Ort und Stelle aufgemacht, aber wegen äußerster Anspannung des Personales durch Spontini für seine ‚Olympia') die Proben erst drei Wochen später beginnen können. Nun war der große entscheidende Erfolg gewonnen; gleich um Mitternacht nach der Aufführung war der Regisseur Hellwig von dem, Weber zu Ehren veranstalteten, Festbankett nach Dresden zurückgekehrt, und hatte den dortigen Freunden die Kunde von dem errungenen Triumph gebracht.

Mitten im Hochsommer begab sich Geyer noch einmal, in Rosaliens Begleitung, nach Breslau, wo kurz zuvor der ‚Bethlehemitische Kindermord' mit Glück zur ersten Aufführung gelangt war. Er sah die Stadt nach zwölf Jahren zum ersten Male wieder; trotz mancher erfreulichen Begrüßung mit alten Freunden und Bekannten, wie Bierey und Mosevius, bekam ihm aber der dortige Aufenthalt nicht gut. Als er nach vierwöchentlicher Abwesenheit nach Dresden zurückkehrte, war seine Gesundheit sehr angegriffen. Bei einer Theateraufführung am 28. August hatte er mit heftigem Übelbefinden zu

nigfachsten Extempores willkommenen Anlaß. Das Exemplar des Rigaer Stadttheaters ist durchweg mit rätselhaften handschriftlichen Text-Varianten versehen, die keinesfalls vom Verfasser herrühren. Z. B. ist darin der Satz: ‚die Juden haben uns noch niemals Glück gebracht' sinnloser Weise entstellt in: ‚ein Heidenbild hat uns noch niemals Glück gebracht'.

kämpfen, trat aber doch noch einmal auf, und nahm auch noch an der Leseprobe eines neuen Stückes, des ‚Bürgermeisters von Saardam' teil.[1] Dann begab er sich zu seiner Erholung, in Begleitung Rosaliens, ‚auf Befehl, aber nicht auf Kosten der Königin', nach Pillnitz aufs Land; aber das anhaltend stürmische und rauhe Wetter war seiner Genesung nicht förderlich. Auf den 19. September fiel der dreiundvierzigste Geburtstag der Mutter, ein festlicher Tag in der Familie, der sonst nie ohne heitere Überraschungen, von Geyer selbst erfunden und inszeniert, vorübergegangen war; zum ersten Male war er an diesem Tage von ihr getrennt. Von Pillnitz aus sendet er ihr seine Grüße: es betrübe ihn, ihr dazu keine Freude bereiten zu können; es sei ‚seine Grille und sein Vorhaben, ihn nachträglich im häuslichen Kreise recht herzlich zu feiern'. Da nötigt ihn das rauhe Wetter, den Erholungsaufenthalt vorzeitig abzubrechen. Bei völliger Ruhe bessert sich in der Stadt sein Befinden; aber schon tags darauf trat eine Verschlimmerung seines Zustandes, ein heftiger Brustkrampf ein. Immer aber noch erfüllen ihn bei nachlassenden Beschwerden Gedanken an Leben und Tätigkeit; so beschäftigte ihn mitten in aller Erschöpfung der Wunsch, sein wohlgelungenes Bild des Königs von Sachsen durch Steindruck zu vervielfältigen. Zu seiner Zerstreuung muß ihm Richard zeigen, was er auf dem Klavier gelernt hat: er spielt: ‚Üb' immer Treu' und Redlichkeit' und die damals ganz neue Melodie des ‚Jungfernkranzes'. Aus dem Nebenzimmer hörte er da den Kranken mit schwacher Stimme zur Mutter sagen: ‚Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?' — — Bereits am folgenden Tage, den 30. September um neun Uhr abends, hatte das Herz des Trefflichen zu schlagen aufgehört. Ein noch erhaltener Brief des Kriegsrats Georgi an den alten Breslauer Freund Biereye[2] gedenkt mit tiefer Teilnahme des trostlosen Jammers, der Verzweiflung der Hinterbliebenen, von denen allein Rosalie eine schwer errungene Fassung bewahrte. Er erwähnt auch der Anwesenheit Richards unter den Geschwistern, zu denen und zur Mutter gewendet, Rosalie den Schwur ablegte, dem Dahingeschiedenen ihre Tochterpflicht erfüllen und ihnen allen eine Stütze sein zu wollen. Am frühen Morgen war die Mutter in die Kinderstube getreten, sie hatte jedem der Kinder etwas gesagt und zu Richard sagte sie: ‚Aus dir hat er etwas machen wollen'. Mit der Erinnerung an den allzu früh Geschiedenen blieben im Gedächtnis des Knaben diese Worte, wie ein letztes Vermächtnis, verknüpft. ‚Ich entsinne mich', sagt Wagner, ‚daß ich mir längere Zeit eingebildet habe, es würde etwas aus mir werden'.

[1] Die kleineren Pariser Theater hatten seit dem Jahre 1801 die angeblichen Abenteuer des Zar Peter in Saardam in mehr als zehn verschiedenen Stücken auf die Bühne gebracht; aus der Verdeutschung eines derselben machte sich Lortzing später das Buch zu seiner bekannten Oper. — [2] Seit 1870 im Besitz des Meisters, gegenwärtig des Hauses Wahnfried.

‚Am besonnensten war Rosalie‘, heißt es in dem oben erwähnten Bericht des alten Hausfreundes, über den lauten Schmerz der tiefgebeugten Familie, ‚ihr Betragen war höchst feierlich. Sie beschwor Mutter und Geschwister ruhig zu sein und sich in die Fügung des Himmels zu ergeben. ›Er war zu gut für uns‹, sprach sie, ›darum hat Gott ihn von uns genommen und über uns erhoben — aber wir wollen ihn noch zu verdienen suchen. Ich schwöre dir, Mutter‹, fuhr sie nun fort, ›daß ich meine Tochterpflicht redlich erfüllen will; Gott wird mir Kraft verleihen und mein Bestreben segnen. Ihr alle‹, sagte sie zu den Geschwistern (auch Richard war zugegen) — ›sollt mir beistehen, und Gott wird euch segnen, wie mich, wenn ihr es tut‹. Und so gibt sie sich fortan das Ansehen von Festigkeit und Beruhigung, um dadurch auf das Gemüt ihrer Mutter und ihrer Geschwister zu wirken, indessen sie abwärts sich ausweint und, da sie den Vater immer so sehr geliebt, ihren tiefen Schmerz auf Augenblicke frei ausspricht‘. Bei fortdauernd rauher herbstlicher Witterung wurden die irdischen Reste des Entseelten wenige Tage später, früh um sieben Uhr morgens, zu Grabe getragen; Paar um Paar geleiteten ihn seine Kollegen vom Dresdener Bühnenpersonale nebst einigen engverbundenen Freunden zur letzten Ruhestatt. Zum zweiten Male verwaist, stand die Familie an dem offenen Grabe des liebevollen Erhalters, der ihr den ersten schmerzlichen Verlust zu ersetzen mit seinen edelsten Kräften bestrebt gewesen war.

Es gehört zu den geheimnisvollen Fügungen in dem Leben des Genius, daß sein Geschick ihn zum zweiten Male des Vaters beraubte. Des wirklichen Erzeugers sogleich nach seiner Geburt, des liebevollen zweiten Vaters in seinem frühen Kindesalter, als mit dem ersten Erwachen seines geistigen Lebens er sich an diesen zu schließen und einen Begriff von seiner Persönlichkeit zu empfangen begann. Alle die Empfindungen, welche einen Sohn mit seinem Vater verknüpfen, Liebe, Ehrfurcht, Dankbarkeit, Pietät, — da er sie dem leiblichen Vater, den er nie gekannt, nicht widmen konnte, hat er sie mit der vollen Wärme seines Gefühles zeitlebens auf den Stiefvater übertragen. So erfreute und rührte es ihn während seiner Züricher Verbannung, daß ein Bekannter, der von Zürich nach Leipzig reiste und mit den Söhnen seines späteren Schwagers Hermann Brockhaus befreundet war, ihm eine vortrefflich gelungene Photographie von dem Porträt Geyers ausgewirkt hatte. Dieses kleine Bild hatte seitdem immer einen Platz auf seinem Schreibtisch, und gehörte zu dem sehr Wenigen, das er im Jahre 1858 aus Zürich mit sich nach Venedig mitnahm: ‚es zeigt‘, so schreibt er von dort aus, ‚ein weiches, leidend sinnendes Gesicht, das mich unendlich rührt‘. Wiederum zehn Jahre später (Jan. 1870) taucht der Schöpfer der ‚Meistersinger‘ und des ‚Siegfried‘ rückblickend tief in die Vergangenheit ein, — bei Durchlesung des brieflichen Nachlasses des Verewigten. Seine ganze Persönlichkeit steigt sichtbar, vernehmlich vor ihm auf: das Gewesene erneut sich in seiner einstigen Wirklichkeit. ‚Der

Inhalt jener Briefe', schreibt er da an die Schwester Cäcilie, ‚hat mich nicht nur gerührt, sondern wahrhaft erschüttert. Das Beispiel vollständigster Selbstaufopferung für einen edel erfaßten Zweck tritt uns im bürgerlichen Leben wohl selten so deutlich vor das Auge, als es hier der Fall ist. Ich kann sagen, daß ich über diese Selbstaufopferung unsres Vaters Geyer fast untröstlich bin, und daß namentlich seine Briefe an Albert mich geradesweges mit Bitterkeit erfüllt haben. Ganz besonders ergreift mich auch der zarte, feinsinnige und hochgebildete Ton in diesen Briefen, namentlich in den an unsere Mutter gerichteten. Zugleich aber war es mir möglich, eben aus diesen Briefen an die Mutter einen scharfen Einblick in das Verhältnis dieser beiden in schwierigen Zeiten zu gewinnen. Ich glaube jetzt vollkommen klar zu sehen, wenngleich ich es für äußerst schwierig halten muß, darüber, wie ich dieses Verhältnis sehe, mich auszudrücken. Mir ist es, ob unser Vater Geyer durch seine Aufopferung für die ganze Familie eine Schuld zu verbüßen glaubte'. — Eine Schuld? Welche Schuld? Die Schuld, der Welt einen Richard Wagner geschenkt zu haben? Wir gehen nicht weiter in unseren Vermutungen, als es, in zartester Andeutung, diese Briefstelle tut. Den Gedanken daran, daß der Verstorbene vielleicht gar auch sein leiblicher Vater gewesen sein könne, hat er gegen intime Freunde, deren wir hier mehrere namhaft machen könnten, wiederholt als Möglichkeit mündlich ausgesprochen. Und doch: wenn hier ein Geheimnis zu bewahren war, so hat seine Mutter es mit sich in das Grab genommen und dasselbe weder ihm, noch jemals einem von den erwachsenen Kindern anvertraut.

Unverbrüchlich getreu aber hielt Rosalie, bis zu ihrem eigenen allzu frühen Ende, den am Totenbette des Vaters abgelegten Schwur. Sie erfüllte dem Dahingeschiedenenen die Tochterpflicht, sie war von jetzt ab die Versorgerin der Ihrigen, die Stütze der trauernden Mutter; und diese hat sie — nach eben jenem Georgischen Brief — ‚laut vor aller Welt einen Engel des Trostes für ihr bekümmertes Gemüt genannt'. Nicht anders hat auch der heranreifende Knabe und Jüngling Richard Wagner die Schwester gekannt und ihr dieses Andenken für immer bewahrt.

IV.

Richard Wagner als Kind.

Die ‚erste Reise'. — Eindrücke von Eisleben. — Rückkehr nach Dresden. — Aufnahme in die Kreuzschule. — Privater Zeichenunterricht. — Schwester Cäcilie als Spielgenossin. — Gespensterfurcht. — Loschwitz: die Geschichte vom Kürbis. — Liebe zur Natur und den Tieren. — Die ‚Geschichte meiner Hunde'. — Liebe zur Mutter.

> Mein Vater starb mir in meiner frühesten Kindheit; vor seiner Abwehr sicher schlüpfte die so oft versagte Norn an meine Wiege, und verlieh mir ihre Gabe, die mich Erziehungslosen nie verließ: ‚den nie zufriedenen Geist, der stets auf Neues sinnt'. Sie machte, in voller Anarchie, das Leben, die Kunst und mich selbst zu meinem einzigen Erzieher.
>
> Richard Wagner.

Geyer war dahingegangen, bevor er den Knaben nach seinem väterlichen Wunsche in eine bestimmte Bahn gelenkt oder auch nur eine sichere Neigung für einen Lebensberuf in ihm zu erkennen vermocht hatte. Ein bestimmter Plan für seine Zukunft war zur Zeit noch nicht vorhanden, und so gelangte er denn zunächst in die kleine Lutherstadt Eisleben, wo des Verstorbenen jüngerer Bruder sich des Knaben annehmen wollte. Ein späterer Bekannter des Meisters (dessen biographische Angaben sonst allerdings nur mit größter Vorsicht aufzunehmen sind) vermittelt uns von dieser frühesten, mit Bewußtsein gemachten Reise einige dankenswerte Züge, die manches Echte an sich zu tragen scheinen; er führt sogar, mit einiger Freiheit, Wagner selbst in der ersten Person von sich redend ein. ‚Meine erste Reise', heißt es in dieser Erzählung, ‚fiel in den Oktober des Jahres 1821.[1] Kann man je einen ersten Eindruck vergessen? Und meine erste Reise war ein solches Erlebnis. Mir ist, als könnte ich mir, bis auf die traurige Physiognomie der armen mageren Pferde,

---

[1] Das Original hat hier gleich die unrichtige Zeitangabe: ‚zu Beginn des Jahres 1822', obgleich des Meisters eigene Erinnerung darüber nie im Zweifel war. — Wo diesem Kapitel im übrigen nicht die eigenen Angaben des Meisters, in der ‚Autobiographischen Skizze' und sonst, zugrunde liegen, beruht es vorherrschend auf den Nachrichten in F. Avenarius' Aufsatze über ‚Richard Wagner als Kind' (Augsb. Allg. Zeitung 1883).

die den rüttelnden Postwagen zogen, alles wieder lebendig vorstellen, — und dann, eine damalige Postkutsche! Die Pferde wurden auf einer Station gewechselt, ich habe jetzt den Namen vergessen; die Passagiere waren ausgestiegen: ich stand auf der Straße vor dem Posthaus und verzehrte ein Butterbrot, welches die gute Mutter mir mitgegeben; und als die todmüden Pferde weggeführt wurden, wunderte sich der Postillon, daß ich sie küßte und ihnen dankte, daß sie mich so weit gebracht. Alles kam mir fremd vor, jede Wolke schien mir verschieden von den Wolken in Dresden. Wie bemühte ich mich, in allem etwas Neues zu ersehen! Wie fühlte ich mich groß, als die schwerfällige Kutsche endlich durch das Eislebener Tor rollte! Die Stadt flößte mir ein besonderes Interesse ein: ich wußte, daß in dieser Stadt der große Luther geboren war; er war einer der Helden meiner Kindheit. Es war nicht ohne Grund, daß ich gerade damals mit besonderem Eifer auf die Religionsfrage hingewiesen war; sie war eine Gewissenssache meiner durchaus lutherischen Familie. Sobald wir nach Dresden kamen, wo der Hof katholisch war, versuchte man mit allerlei direkten und indirekten Mitteln, uns zum Übergehen zum Katholizismus zu gewinnen, wobei das ‚zum Hofe gehörig' immer eine Rolle spielte. Vergebens, meine Familie war fest im Glauben ihrer Vorfahren. Was mich von Jugend auf am meisten mit Bewunderung zu dem großen Reformator hinzog, war seine furchtlose Kühnheit. Ich habe seitdem oft an den richtigen Instinkt des Kindes gedacht — hatte ich nicht auch als Mann einen neuen Glauben zu predigen? Mußte ich nicht auch alle Arten von Beleidigungen ertragen um meines Kunstglaubens willen? und mußte ich nicht auch ausrufen: ›Hier stehe ich, Gott helfe mir, ich kann nicht anders!‹?'

Der Onkel Goldschmied, bei welchem sich bisher Bruder Julius in der Lehre befunden, wohnte am Markte des Lutherstädtchens Nr. 55, in dem jetzt[1] noch erhaltenen Kaufmann Eberhardtschen Hause. Die dort verlebte Zeit blieb mit vielen Einzelheiten in der Erinnerung Richard Wagners lebendig. Anfangs scheint ihn der Onkel selbst unterrichtet zu haben, dann kam er (nach den neuesten Erkundigungen) in die Privatschule des Pastors Alt. ‚Mein guter Onkel', heißt es in den eben angeführten Aufzeichnungen[2], ‚gab sich alle erdenkliche Mühe, mich für den Schulkursus zu präparieren, und hielt mir immer die berühmte Dresdener Kreuzschule als Sporn für meinen Eifer vor. Daß ich nicht viel von seinem Unterricht profitierte, war jedenfalls meine Schuld. Es war mir viel lieber, in der alten Stadt und deren Umgebungen mich herumzutreiben, als Grammatik zu studieren. Legenden und Sagen aller Art hatten damals einen großen Reiz für mich, und oft beredete ich ihn, mir eine Geschichte vorzulesen, damit ich nicht zu arbeiten brauchte. Was mich besonders

[1] Dieses ‚jetzt' bezieht sich allerdings auf das Jahr 1879, darüber hinaus reicht des Verfassers Kenntnis nicht. — [2] Es gilt für dieselben der oben ausgesprochene Vorbehalt.

zu dem Manne hinzog, war seine unbegrenzte Verehrung für das Gedächtnis meines verstorbenen Stiefvaters, seines älteren Bruders. Er sprach oft und gern von ihm, von seiner Begabung als Künstler und von seiner Herzensgüte, und endete immer mit dem trostlosen Seufzer: ‚daß der so jung sterben mußte!' — Von Dresden her kamen in dieser Zeit unter anderen Neuigkeiten die Nachrichten von der ersten, am 26. Januar daselbst unter ungeheurem Jubel stattgefundenen Aufführung des ‚Freischütz'. Weber hatte einen mit Gedichten behängten Lorbeerbaum aus dem Parterre an das Dirigentenpult geschoben erhalten. Fremde aus der Umgegend strömten zahlreich herbei, sobald das Stück angekündigt wurde, und das Haus war bei jeder Vorstellung überfüllt.[1] So drang der Ruhm des Werkes, das ihm bald die jugendliche Seele erfüllen sollte, und von dem er bisher nur einzelne Melodien kannte, im voraus von fern zu dem Knaben, der hier eben um die Zeit, da Weber sich zur Komposition der ‚Euryanthe' anschickte, seinen neunten Geburtstag erlebte.

Aber der Eislebener Aufenthalt sollte nicht von allzu langer Dauer sein. Veränderte Verhältnisse des Oheims Geyer waren daran schuld. ‚Rosalie klagt über den Eislebener Onkel', schreibt Onkel Adolf darüber an Albert nach Breslau: ‚man mag ihn freilich mit seiner veränderten Lage entschuldigen, mehr aber noch mit den wüsten und mäkelnden Entwürfen der Mutter, die darum, weil sie vielleicht gut gemeint, noch nicht ersprießlich sind'. Das harte Urteil Adolf Wagners scheint hier weniger auf einer gerechten und wirklich begründeten Einsicht, als auf dem bereits berührten alten Gegensatz zwischen ihm und der (nunmehr) Geyerschen Familie zu beruhen; hatte er doch noch kürzlich den neuen Kummer gehabt, auch die zweite Tochter des Bruders, Luise, durch ein eben angetretenes Engagement in Breslau entschieden der theatralischen Laufbahn sich zuwenden zu sehen. ‚Du wünschtest Richard bei uns, und wie Du dir das gedacht, war es wünschenswert. Allein so ist es nicht. Ich bin seit einigen Jahren vom Leben so stark in die Lehre genommen worden, daß, obgleich es mir nie viel geschenkt und erlassen hat — wofür man denn auch bescheiden und demütig zu danken hat, indem die unten weggerissenen Pfeiler und Stufen höher zu steigen zwingen —, daß es mir wie fallenden Körpern geht, die desto schwerer werden (in welchem Sinne Du es nehmen mögest), je tiefer sie fallen. Dies nun erfordert eine angestrengtere Sammlung meiner, und meiner Zeit, als daß ich Richarden die nötige Aufmerksamkeit schenken könnte. Ich gab also aus diesen Gründen meinem Freunde Prof. Lindner den Auftrag, irgend einen Weg auszumitteln, auf welchem Richards Heranbildung erwünschtermaßen gedeihen könnte, und in der Hoffnung,

[1] Zu den ersten 25 Vorstellungen waren 12 bis 14000 Fremde aus den Umgebungen der Stadt, manche aus einer Entfernung von zehn bis zwölf Meilen, zusammengekommen.

Dir darüber Auskunft zu geben, säumte ich mit meiner Antwort, während ich L. immer und immer fragend die Antwort erhielt, daß er noch keine auf eine getane Anfrage erhalten.' Die ferneren Mitteilungen des Briefes berichten von einem der armen Jeannette Thomä zugestoßenen Unglück, die am Vorabend des Weihnachtsfestes auf der Straße ausgeglitten, das linke Bein gebrochen hatte und so im Tragsessel ‚in erbarmungswürdigem Zustande' nach Hause gebracht worden war, und schließen an die Schilderung solcher häuslicher Mißstände die Erwägung: ‚Nun urteile selbst, ob Richard hier aufnehmbar wäre'.[1]

Finden wir im Vorstehenden die Sorge für die fernere Erziehung des Knaben — wenn auch vielleicht mehr aus eigenem Antrieb Alberts, als im Auftrag der Mutter — dem Onkel Adolf gleichsam angetragen, so hatte sich doch, als der Säumende seine verzögerten Erklärungen abgab, dessen nächstes Schicksal bereits anders entschieden. Er war um die Zeit dieses Briefes wieder in das verwaiste Vaterhaus, in den Schoß der Familie zurückgekehrt. Ein eigentlicher Zweifel über seine Bestimmung konnte, im Sinne des Verstorbenen, gar nicht aufkommen; gegen sein Andenken gab es keinen Widerstreit, und seine Anschauungen kannten die Seinen gut genug, um zu wissen, wie er gedacht, was er getan oder geraten haben würde. Nach seinem Wunsch sollte Richard studieren; die geeignetste Vorbildung dafür konnte ihm nur die Dresdener ‚Kreuzschule' bieten. Er war daher am 2. Dezember 1822, unter dem Namen ‚Richard Geyer', den er seit der Verheiratung der Mutter geführt hatte, mitten im bereits begonnenen Wintersemester in die zweite Abteilung der fünften Klasse dieses Gymnasiums rezipiert worden.[2] Dies war nach einem vorausgegangenen Präliminarexamen geschehen: obgleich nicht ohne Hoffnung, die Prüfung leidlich gut zu bestehen, so fürchtete er sich doch davor, weil er das Unzusammenhängende seines bisherigen Wissens wohl empfand. War der Eintritt in das Gymnasium bisher sein stolzester Wunsch gewesen, so ergriff ihn Angst und Zweifel, als es endlich dazu kam. Der ehrwürdige Anblick des Gebäudes, der Widerhall seiner eigenen Schritte auf den steinernen Stufen der Vorhalle ließen das junge Herz in Erwartung des Kommenden lebhafter schlagen. Sein Examen fiel jedoch besser aus, als er es erwartet hatte, viel-

[1] Der Brief des Onkels Adolf ist vollständiger abgedruckt in den ‚Bayreuther Blättern' 1885, in dem Aufsatze des Verfassers: ‚Adolf Wagner, ein Lebensbild', S. 212 und 213. — [2] Als die Mutter ihn unter dem Namen ‚Richard Geyer' in der Kreuzschule anmeldete, hatte der Stiefvater (wie es damals in den Schullisten nicht selten vorkommt) ausdrücklich als sein Vater gegolten, und so finden wir denn von dem damaligen Rektor Gröbel unter Nr. 588 des fortlaufenden Schülerverzeichnisses in den Pandectae rerum scholam D. Crucis concernentium begonnen im Jahre 1688 eingetragen: ‚Wilhelm Richard Geyer, Sohn des verstorbenen Hofschauspielers Geyer, geb. in Leipzig, den 22. Mai 1813, rezipiert am 2. Dezember 1822, Kl. V, 2. Abteilung'.

leicht mehr infolge seiner schnellen und intelligenten Antworten, als wegen seiner noch unzusammenhängenden Kenntnisse. Eine anerkennende Anhänglichkeit an die Lehrer dieser Schule und ihre freundliche Behandlung der Schüler verblieb ihm auch in der Folgezeit. Der Lieblingsgedanke des Vaters, einen Maler aus ihm heranzubilden (S. 73), wurde darüber nicht vernachlässigt, sondern der Knabe neben seinen Schulstudien auch zum Zeichnen angehalten. Erst in Eisleben, dann auch in Dresden — durch seinen, weiterhin zu erwähnenden, Hauslehrer Humann — empfing er seinen frühesten Zeichenunterricht. Aber die Erlernung des Technischen schreckte ihn ab, und es schien, als wäre ihm das Talent dazu versagt. ‚Ich wollte gern so große Bilder malen, wie das des Königs von Sachsen im Atelier meines Stiefvaters; statt dessen sollte ich immer nur Augen zeichnen, einmal auch einen flachen Kopf; das gefiel mir nicht‘, so erzählt uns der Meister noch in später Rückerinnerung an die Kinderzeit. Trotzdem hat er in der Folge bei mancher Gelegenheit seine zeichnerischen Fertigkeiten in Aktion treten lassen; so bei dem Entwurf der Szenerien seiner Werke. Wenigstens genügten sie dann dem Zwecke, sich den Ausführenden verständlich zu machen. So z. B. gelegentlich der Dekorationen für die erste ‚Lohengrin‘-Aufführung in Weimar. ‚Meine deshalb entworfenen Zeichnungen‘, bemerkt er scherzend in dem an Liszt gerichteten Begleitbrief, ‚werden Euch großes Vergnügen machen. Ich zähle sie zu den gelungensten Schöpfungen meines Geistes; wo mich die Technik etwas verließ, werdet Ihr mit der Absicht vorlieb nehmen. Der Baumschlag machte mir — für jetzt — unüberwindliche Schwierigkeiten, und wenn jedem Maler die Perspektive solchen Schweiß erpreßt wie mir, so ist die Malerkunst durchaus kein leichtes Metier zu nennen‘.[1]

Die Familie hatte nach Geyers Tode immer noch die gleiche geräumige und behagliche Wohnung im Voigtschen Hause am Jüdenhof (S. 75) inne. Die älteren Geschwister hatten gute Einnahmen; Geyers hinterlassene Bilder waren im Wert gestiegen, eine königliche Pension scheint dazugekommen zu sein; kurz, der Hausstand der Mutter war pekuniär zwar nicht glänzend, aber doch auch nicht eben ärmlich bestellt. Da Albert und Luise am Breslauer Theater angestellt waren, bestand die Gesamtheit der Geschwister zur Zeit, außer Rosalie und Richard, nur noch aus den Schwestern Klärchen, Ottilie und Cäcilie. Die Wohnung hatte der Vater noch kurz vor seinem Ende geschmackvoll neu eingerichtet: sie versammelte, als die erste Zeit der tiefen Trauer vorüber war, in ihren Räumen wieder, wie früher, einen guten Teil der besten Dresdener Gesellschaft. ‚Und alle Kinder waren ihren Eltern zu ähnlich, als daß sie nicht eingesehen hätten, daß der Ernst des Lebens bei seinem täglichen Genusse

[1] Briefwechsel mit Liszt I, S. 55 und 56. Vgl. noch zu demselben Gegenstande S. 190 und 194 desselben Briefwechsels und die Briefe an Heine, S. 394, 395, 396, 403.

eine gute Dosis Humor als Würze recht wohl vertragen kann. Wo aber Dissonanzen zwischen den einzelnen auftauchten, da webte sie der Geist Geyers immer wieder zur Harmonie zusammen‘.[1]

Ein besonders enges Geschwister- und Freundschaftsverhältnis soll den neunjährigen Richard mit der Schwester Cäcilie, der kleinen ‚Cile‘, verknüpft haben, dem ‚niedlichen dunkelhaarigen Mädchen, das ihn abgöttisch verehrte und all seine Einfälle für Ausgeburten der Weisheit hielt‘. Mit ihr ist er immer zusammen, wenn er, ob auch nur nach seiner Ansicht, ‚Zeit hat‘; mit ihr brütet er seine Pläne aus; mit ihr läuft er im Freien umher (letzteres freilich in seinem Mannesstolz nicht ohne das Gefühl der Herablassung); mit ihr haust er daheim im gleichen engen Stübchen. ‚Am Tage wartete das eine der beiden Kinder vorn am Fenster, bis das andere aus der Schule kam; nachts hatten sie beide voneinander zu leiden, denn beide schliefen als stets aufgeregte Kinder sehr unruhig. Vor dem Alleinsein im Dunkeln hatten sie überhaupt einen heiligen Respekt: Richard sah in allen Winkeln Gespenster und Cile schrie die Stimmen dazu. Besonders an der hohen, dunklen Treppe zur Wohnung hinauf fand der Knabe durchaus kein Gefallen: kam er erst abends nach Hause, so suchte er trotz allen Verbotes durch Klingeln ein Mädchen mit Licht herunterzulocken. ‚Ach Gott, ich habe ja nur so daran gespielt, und da hat das dumme Ding geklingelt‘, sagte er, wenn er wieder deshalb ausgescholten wurde. Sonst freilich klingelte das ‚dumme Ding‘ nur, wenn man sich mit aller Wucht an sein verrostetes Eisen hing. Einmal hatten sich die zwei verspätet und mußten noch im Dunkeln von Blasewitz zur Stadt pilgern. Hu — da ging's an den Kirchhöfen vorbei! Guter Rat war teuer, aber, als ein Wagen vorbeifuhr, doch zu haben. Sie riefen ihn an: Geld hätten sie nicht; aber sie seien ja auch nicht schwer. Der Mann hatte ein Einsehen, und nun war Richard stolz: ‚Siehst du, Cile, siehst du, da ist nun der Kirchhof mit den Geistern, aber — ätsch! — nun können sie uns nicht kriegen!‘

Von ihres Bruders plötzlichem Aufschreien während des Schlafes, von seinem Sprechen, Lachen und Weinen während der Nacht wußte die Schwester genug zu erzählen: sie selbst aber machte es nicht besser. Einmal lief sie atemlos zur Mutter: in ihrem Bette läg' eine ‚große Maskje‘. Das freute nun wieder den Bruder nicht wenig. Er kroch, wenn er sie schrecken wollte,

[1] F. Avenarius, nach den Erinnerungen seiner Mutter Cäcilie, denen sich auch die folgenden Züge verdanken. Immerhin haben diese Erinnerungen manches Subjektive an sich, wodurch die Erzählerin unwillkürlich *mehr* in den Vordergrund tritt als dies — z. B. im Verhältnis zu der ebenfalls nur durch einen geringen Altersunterschied von ihr getrennten Schwester *Ottilie* — der geschichtlichen Wirklichkeit entspricht. Doch möchten wir diese sorgsam gesammelten Züge trotzdem nur ungern entbehren, und haben ihnen deshalb in unserer Darstellung einen entsprechenden Raum gegönnt. Vgl. übrigens die Briefstelle im Anhang.

unters Bett und rief mit selten fehlendem Erfolg in hohlen, grausigen Tönen: ‚Eile, Eile, in deinem Bett liegt eine große Maskje!‘[1] Aus solchen Neckereien ging keine Feindschaft hervor: einmal, da sie drohte, überraschte Richard seine Schwester mit einer — Haube, die er selbst für ihre Puppe genäht, und so war's wieder gut. ‚Böse sein konnt' ich ihm nie, denn entweder hatt' er den Mund so voller Kinderwitze, daß ich mitlachte, oder die Augen so voller Tränen, daß ich mitweinte.‘ Andererseits war es mit diesen Tränen — zwar sehr, sehr oft, aber doch nicht immer — ganz heiliger Ernst: zog es ihn z. B. ins Theater, wo er hinter den Kulissen zusehen durfte, und gingen seine Ansichten darüber, ob dieses oder die Schularbeiten wichtiger seien, mit denen der Mutter auseinander, so setzte er sich wohl mit aufgestemmten Armen hin, zählte die Zeit nach: ‚Ach Gott, jetzt ist nun das dran, — jetzt das, — jetzt das‘, und schluchzte dabei, als wollte die Brust ihm springen, während er doch der Eile verstohlen zulächelte. Er erreichte aber damit meist, was er wollte: ‚Mach', daß du fortkommst‘, hieß es alsdann, und — husch, fort war er.

Der hellste Sonnenschein aber schien den Geschwistern, wenn die Mutter mit ihnen aufs Land zog. Besonders ein früherer Aufenthalt in Loschwitz an der Elbe lebte noch lange in der Erinnerung der Erwachsenen fort. Im ‚Loschwitzer Grund‘ war noch bis in das letzte Jahrzehnt das Haus wohlerhalten, in welchem damals die Familie wohnte. Mutter und Geschwister hatten viel in der Stadt zu tun; alsdann waren die Kinder meist der Sorge der Bauersfrau, oder einer Frau Doktorin Schneider in Blasewitz überlassen, bei welcher sie sich, dicht neben der Hundehütte, eine eigene aus umherliegenden Brettern erbaut hatten, um sich darin Geschichten zu erzählen. Die Schiffe auf der vorüberfließenden Elbe regten ihre Phantasie nicht wenig an; Richard betätigte sich sogar, gleich dem kunstreichen Wieland der Sage, als der Baumeister eines solchen, mit dem sie auf nichts Geringerem, als auf dem Loschwitzer Bach luftfahren wollten. Hier in der Landwohnung der Familie, mitten in der freien Natur, entsteht bei den Kindern, besonders aber der Schwester, die unbezwingliche Vorliebe für das Barfußlaufen. Eine im Besitz der Avenariusschen Familie erhaltene Zeichnung des Malers E. Kietz zeigt uns Richard, wie er seine jüngere Schwester durch brüderliche Teilung seiner Fußbekleidung vor der Unbill des Wetters schützt. Schwester Eile ist eines Nachmittags im Eifer ungeduldiger Erwartung mit dem Bruder zum Landungsplatze des Schiffes gelaufen, welches die rückkehrende Mutter von Dresden her aufs Land herausbringt. Es regnet aber und ist bitter kalt geworden, und während beide Kinder allein und wartend auf einem umgestürzten Baum-

[1] ‚Sie ist später in der Familie zum geflügelten Wort geworden, diese ‚große Maskje‘. Ich selbst habe zwei Briefe zur Hand, in denen der längst erwachsene Meister seiner Schwester scherzhaft mit ihr droht‘ (F. Avenarius). Der eine trägt das Datum: ‚Paris, 31. Juli 1860‘.

stamm sitzen und das Schiff immer noch nicht ankommen will, fängt Cile mit ihren nackten Füßen zu frieren an. ‚Na warte‘, sagt Richard, ‚da ziehst du eben einen von meinen Stiefeln an, und die beiden andern Füße setzen wir aufeinander.‘ So stellt das alte Bildchen die Geschwister dar; ein früheftes beredtes Symbol der steten Bereitschaft Wagners, was er besaß, mit dem Bedürftigen zu teilen, wie er es den altarischen Heroen nachrühmt, daß bei ihnen nicht der Besitz den Mann, sondern der Mann den Besitz geadelt habe: ‚weshalb ein übermäßiger Besitz bei ihnen für schmachvoll galt und von dem schnell verteilt wurde, dem er etwa zugefallen war.‘

Eine ‚Geschichte von größerer Tragik‘, die Geschichte vom großen Kürbis, hat ebenfalls Loschwitz zum Hintergrunde. Mutter und Geschwister waren in der Stadt, und der Herr Magister, Richards Hauslehrer, der ihm ‚den Cornelius Nepos explizierte‘, ebenfalls nach Dresden gefahren. Da geschah es, daß Richard einen mächtigen Kürbis aufgetrieben hatte, in den er nun Augen, Nase und Mund ausschnitt: er war gar schauerlich anzusehen. ‚Nun komm, Cile, damit machen wir die Leute fürchten‘. Cile war dabei; da sie aber die Entdeckung gemacht hatte, daß ihre Wirtsleute Frau Geyers schöngeblümte Porzellantassen in Abwesenheit der Mama ohne Erlaubnis aus dem Schrank genommen und sie für ihre eigenen Gesellschaften benutzt hatten, empörte sich in ihr das Bewußtsein der künftigen Hausfrau, und sie wollte, wenn sie beide ausgingen, das unbewachte Wohnzimmer wenigstens wohlverwahrt wissen. ‚Da ziehen wir eben die Klinke der Stubentür und den Schlüssel ab!‘ Und nun ging's hinaus, zuerst ins Dorf, die Leute fürchten zu machen, dann, als dies nicht recht glücken wollte, hinauf in die Berge. Schlüssel und Klinke legten sie in den Kürbis — hei, wie das klapperte! — und nun rollten sie ihn in den Ziegengrund hinunter. Das war eine Lust, dem Kürbis nachzukollern, mit ihm wieder hinaufzuklettern, und so fort. Erst als es dunkel ward, gingen sie nach Haus. Aber wie nun in die Wohnstube und ihre dahinterliegende Schlafkammer gelangen? Der dumme Kürbis hatte beides, Schlüssel und Klinke, aus dem Maule verloren! Das war noch ein Glück, daß die Mutter heute nicht herauskommen konnte; die Wirtsleute mußten sich wenigstens mit Schelten begnügen. ‚Nun schlaft nur hier draußen auf der Ofenbank‘, sagten sie, als sie damit fertig waren. Und als der Tränen genug geflossen waren, zogen sich Richard und Cile traurigen Antlitzes aus, schluchzten noch ein wenig, klagten, froren und schliefen ein. Nacht war's, als der Magister Humann aus der Stadt erschien: er sollte, da die Mutter verhindert war, nach den Kindern sehen. Ernst und schweigend stand er da, als unparteiischer Richter Anklage und Verteidigung der aus dem Schlaf Gestörten zu vernehmen. Allmählich aber dämmerte es auf in seinem Hirn, daß nun auch er auf der Ofenbank werde schlafen müssen: siehe, da erwachte sein Zorn und begann im Donnerschwall seiner Worte auf den ‚verworfenen Jungen‘

herabzubrausen. Aber da kam er schlecht an. ‚Herr, — und was unterstehen Sie sich — und das geht Sie überhaupt gar nichts an — und das habe überhaupt ich getan — und überhaupt — und —‘ Cile sprach's, die, stolz wie Minerva mit eingestemmten Armen zwischen ihren Bruder und den Magister trat. Auch diese Szene hat Kietz der Nachwelt aufbewahrt. Die Versöhnung stiftete die Bemerkung eines Unbeteiligten, daß man ja am Ende ganz gut von außen mit einer Leiter ins offene Fenster hineinsteigen könne. Da nahmen Richard und Cile ihre Kleider auf den Arm, husch! waren sie oben, und gesetzt, wie sich's ziemt, kam der Magister hinterher. — ‚Hätten wir damals den Schlüssel nicht in den Kürbis gelegt, wäre alles besser gegangen. Meinst du nicht auch?‘ sagt Wagner noch dreißig Jahre später in einem wehmütigen Brief an Cäcilie aus seiner Flüchtlingszeit.[1]

Ein Grundzug von Wagners Charakter zeigte sich schon in dem Knaben: seine ausgesprochene, leidenschaftliche Liebe zur Natur. An der Seite der Schwester singend und tollend, oder im Winter mit dem kleinen Kinderschlitten, der ‚Käsehitsche‘, im Freien herumzulaufen, war sein Hauptvergnügen. Da ging es wohl zum Linkeschen Bade hinaus: auf der Wiese vor dessen Garten hatten sie Natur- und Musikgenuß zugleich, letzteren als Zaungäste der Konzerte. Oder die Mama gab jedem einen Sechser mit, — dann waren sie ‚schön heraus‘ und konnten sich schon bis zum Plauenschen Grunde oder nach Loschwitz wagen, um irgendwo die mitgebrachte Semmel zu einem Glase Milch zu verzehren. Sonderbar war's, daß Richard, der Blumen und Obst so gern ansah, sie doch nicht in die Hand nehmen konnte. Am stärksten aber äußerte sich seine Naturfreude in der hingebenden Neigung zu Tieren. Der Knabe, der auf der Eislebener Station dankbar die müden Pferde gekost, er ging förmlich auf Entdeckung von Hunden aus, mit denen er Freundschaft knüpfte. Er kannte alle Hunde weit und breit und hatte es mit dem Schwesterchen ganz sicher ausspioniert, wenn es irgendwo einen neugeborenen Hund vom Ertränkungstode zu retten galt. Einst hörte er in einem Teich etwas wimmern, mit der Schwester Hilfe zog er ein neugeborenes Hündchen heraus. Es in die Wohnung mitzubringen, war ihm auf Grund früherer Erfahrungen verboten, aber das half alles nicht: sterben lassen konnte er das arme Tierchen doch nicht. So nahm es Cile heimlich zu sich ins Bett. Doch bewies es mangelndes Verständnis der Situation: es jammerte und wurde so entdeckt.[2] Endlich setzte er von der Mutter die Erlaubnis durch, sich einen Hund zu halten. Das arme Tier fiel aber einst, als die Kinder ausgegangen waren,

[1] Vgl. F. Avenarius, ‚Richard Wagner als Kind‘ (Augsb. Allg. Zeitg. 1883). — [2] Ein anderes Mal suchte er eine verkommende Kaninchenfamilie dadurch dem Leben zu erhalten, daß er sie in seinem — Arbeitsbureau versteckte, in dessen Rückwand er ein großes Luftloch geschnitten (F. Avenarius). Vgl. die Anmerkung auf S. 11 der sinnigen kleinen Schrift H. v. Wolzogens: ‚Richard Wagner und die Tierwelt. Auch eine Biographie‘ (Leipzig 1890).

zum Fenster hinaus und brach den Hals, — es wurde lange, lange beweint. Wäre des Meisters Gedanke, mit dem er sich lange getragen, einmal für die Seinen eine ‚Geschichte meiner Hunde' zu schreiben, zur Ausführung gelangt, mit diesem Vorfall, den er später als den größten Schmerz jener Jahre bezeichnet haben soll, hätte sie wohl ihren Anfang genommen. Es war ihm Zeit seines Lebens so gut wie unmöglich, recht froh zu sein, ohne daß ‚etwas um ihn herumbellte'. Wer sich über die Nichtausführung jenes Vorsatzes leicht hinwegsetzen zu können vermeint, ist sehr im Unrecht; die ‚Geschichte meiner Hunde' wäre in Wahrheit eine gar bedeutsame Autobiographie geworden, sie hätte uns Seiten in dem Gemüte des Künstlers enthüllt, die wir uns nun aus mancherlei fragmentarischen Äußerungen zu vergegenwärtigen angewiesen sind.

Daß man ein Tier mißhandelte, konnte er nicht ansehen, ja er geriet bei solchem Anblicke außer sich; seine Wut kannte keine Grenzen und er warf sich ohne Bedenken auf den Missetäter. ‚Einer seiner ersten Eindrücke menschlicher Grausamkeit war ein zufälliger Besuch eines Schlachthauses in Gesellschaft mehrerer Mitschüler. Es sollte ein Stier gefällt werden, der Schlächter stand da mit aufgehobenem Beil, welches mit einem dröhnenden Schlage auf das Haupt des gebundenen Tieres fiel, das einen dumpfen, tiefen Klageton ausstieß. Richard wurde totenbleich und wäre in toller Wut auf den Schlächter eingedrungen, hätten ihn nicht seine Mitschüler mit Gewalt weggeführt. Er konnte lange nach diesem Vorfall kein Fleisch essen. Erst nachdem andere Eindrücke diese Szene aus seinem Gedächtnis verwischt hatten, und auch durch der Mutter Zureden, daß Tiere zur Nahrung des Menschen getötet werden müßten, und daß doch wohl ein schneller Tod einem langsamen Hinsterben vorzuziehen sei, vergaß er den schrecklichen Anblick, der ihn aber doch noch mit Schauder überlief, wenn er als Mann davon sprach'. Der Überlieferer dieses Vorfalles, nach Wagners mündlicher Erzählung, setzt den Ausdruck ‚menschlicher Grausamkeit' zwischen Anführungszeichen, in der Annahme, daß das Unvermeidliche (oder selbst nur unvermeidlich Scheinende), eben deshalb auch das schlechthin Sittliche sei. Anders urteilt die — früh durch das kindliche Gefühl antizipierte, später mit philosophischer Tiefe begründete — Weltanschauung des künstlerischen Weisen, die eben in der angenommenen Notwendigkeit einer Tötung der Tiere zu unserem Unterhalt ein wesentliches Merkmal der ‚Sündhaftigkeit' unseres Daseins erkennt: ‚gewiß dürften wir es heute nur darin weiter (als unsere Vorfahren) gebracht haben, daß uns eine herzlose Täuschung darüber möglich ist, was unseren ältesten Ahnen noch in seiner Schrecklichkeit offen lag' (‚Religion und Kunst', 1880). Man vergleiche hierzu in der Schrift ‚Das Kunstwerk der Zukunft' (1850) die eng zusammenhängende Betrachtung des absoluten Egoisten, der endlich selbst auch in dem Nebenmenschen nur die ‚Naturbedingung seiner Existenz' erkennt, wie in den Früch-

ten und Tieren der Natur: ‚dieser kultivierte Menschenverzehrer unterscheidet sich vom wilden Menschenfresser nur durch die größere und raffinierte Leckerhaftigkeit, mit der er den feinschmeckenden Lebenssaft seiner Mitmenschen allein verzehrt, wogegen der Wilde alle grobe Zutat mit verschlingt'.[1] Nichts anderes als eine Milderung und Ausgleichung solcher Mißverhältnisse unserer Zivilisation hat Wagner von je als das Endziel aller etwaigen menschlichen Kultur erkannt; zu ihrer Erreichung schien eine echte Kunst ihm nur die Pfadfinderin und Bildnerin zu sein. Er war deshalb jederzeit weit davon entfernt, die durch das Gefühl untrüglich erkannten Mißstände des Daseins durch den Verstand sich hinwegräsonnieren zu lassen!

Über alles aber ging ihm, durch sein ganzes Leben, die Liebe zu seiner Mutter. Es ist nicht möglich, die mancherlei Erinnerungen an dieser Stelle zu vereinigen, in denen er ihrer gedachte, deren Bild ihn treulich durch sein ganzes Leben begleitete, die mit tausend Zügen ihrer ausgeprägten Eigenart in seinem Gedächtnis fortlebte; auch würde eine solche Zusammenstellung trotzdem lückenhaft bleiben und dürfte nur von denen unternommen werden, die das Glück hatten, stetig mit ihm zu verkehren. Wir haben selbst, bei ganz verschiedenen Anlässen, solche Erinnerungen an seine Mutter mit angehört, in denen er bald ihrer Natürlichkeit, ihrer ungeheuchelten Religiosität, bald wieder ihrer ‚originellen Antworten' gedachte, mit denen sie geistesgegenwärtig eine Lücke in ihrem Wissen, eine Blöße in ihrer Schulbildung verdeckte, oder einen Angriff darauf parierte, so daß sie am Ende doch der überlegene Teil blieb. Durch nichts aber würde dieses Verhältnis in ein falscheres, irrtümlicheres Licht gestellt werden, als wenn man ihm irgend eine entfernte Spur von sentimentaler Gefühlsüberschwänglichkeit andichten wollte, wie dies ab und zu, beim besten Willen zur Wahrheit, von mancher Seite her doch geschehen ist. Es hatte nichts weichlich Sentimentales an sich; es war vielmehr kräftig naiv, volkstümlich, möchte man sagen, das Wort im edelsten Sinne genommen. Die Kinder scherzten viel mit der Mutter, welche ungemein viel Humor und Geistesfrische besaß. In dieser ihrer Eigenart lebte sie in jenen, von uns bereits erwähnten Zügen, deren er zahllose im Gedächtnis hatte, in der Erinnerung ihres großen Sohnes fort. Mit welcher innigen Glut der Empfindung er ihr andererseits für ihre Liebe zu danken wußte, das beweist vielleicht am schönsten ein Brief aus seiner Magdeburger Musikdirektor-Zeit, nachdem er soeben einen Besuch zu Hause gemacht. ‚Ach, wie steht doch über allem die Liebe einer Mutter! Ich gehöre wohl auch zu Denen, die nicht immer so sprechen können, wie es ihnen im Augenblick ums Herz ist, — sonst würdest Du mich wohl

[1] ‚Der Erstere vermag daher auf einen Sitz eine größere Anzahl Menschen zugleich zu genießen, während der Zweite, beim besten Appetit, mit einem einzigen kaum fertig wird' (‚Das Kunstwerk der Zukunft', Ausgabe vom Jahre 1850, S. 46 Anm.).

oft von einer viel weicheren Seite kennen gelernt haben. Aber die Empfindungen bleiben dieselben, — und sieh', Mutter, jetzt, — da ich von Dir fort bin, überwältigen mich die Gefühle des Dankes für Deine herrliche Liebe zu Deinem Kinde, die Du ihm zuletzt wieder so innig und warm an den Tag legtest, so sehr, daß ich Dir in dem zärtlichsten Ton eines Verliebten gegen seine Geliebte davon schreiben und sagen möchte. Ach, aber weit mehr, — ist denn nicht die Liebe einer Mutter weit mehr — weit unbefleckter als jede andre? — Nein, ich will hier nicht philosophieren, — ich will Dir nur danken, und wiederum danken, — und ich möchte Dir gern alle die einzelnen Beweise Deiner Liebe aufzählen, für die ich danke, — wenn es nicht deren zu viel wären. Weiß ich doch, daß gewiß kein Herz so innig teilnahmvoll, so sorgenvoll mir jetzt nachblickt, wie das Deine, — ja, daß es vielleicht das einzige ist, das jeden meiner Schritte bewacht, — und nicht etwa um kalt über ihn zu kritisieren, — nein, um ihn in Dein Gebet einzuschließen. Warst Du nicht immer die Einzige, die mir unverändert treu blieb, wenn Andere, bloß nach den äußeren Ergebnissen aburteilend, sich philosophisch von mir wandten? Ich wäre ja auch über die Art anmaßend, wollte ich von Allen gleiche Liebe verlangen; ich weiß sogar, daß das gar nicht möglich ist, — ich weiß es selbst. Dir dringt alles aus dem Herzen, aus dem lieben, guten Herzen, das Gott mir immer geneigt erhalten möge, — denn ich weiß, wenn mich Alles verließe, würde es immer meine letzte, liebste Zuflucht sein. O Mutter, wenn Du früh stürbest, eher, als ich Dir vollkommen bewiesen, daß Du einem edlen, grenzenlos dankbaren Menschen so viel Liebe gewährt hast! Nein, das kann nicht sein, Du mußt noch viele schöne Früchte genießen! — Ach, wenn ich an die letzten acht Tage Deines Umganges gedenke! Es ist mir ein völliges Labsal, eine Erquickung, mir jeden einzelnen Zug Deiner liebenden Güte vor die Seele zu rufen! Meine liebe, liebe Mutter, — welch ein Erbärmlicher wäre ich doch, wenn ich je gegen Dich erkalten könnte! —'

Und nie, zu keiner Lebenszeit, ist dieses Gefühl in ihm erkaltet. Aus dieser innig verehrenden Sohnesliebe hat die Waldszene im ‚Siegfried', hat Kundrys Erzählung von Herzeleide ihr blutwarmes Leben empfangen, und es ist bezeichnend, daß er noch am letzten Abend seines Lebens, dem 12. Februar 1883, dem um ihn versammelten Kreise der Seinen — von seiner Mutter erzählt hat!

V.

Der Kreuzschüler.

Begeisterung für das klassische Altertum. — Abenteuer auf dem Dach der Kreuzschule. — Weber und der ‚Freischütz'. — Erster Musikunterricht. — Neigung zum Komödienspiel. — Klaras Debüt als Sängerin. — Erste dichterische Versuche. — Webers Tod. — Homer und Shakespeare. — Konfirmation. — Das große Trauerspiel. — Veränderungen in der Familie.

Der frische Atem der noch im edlen Aufschwung (des Befreiungskrieges) bebenden jugendlichen deutschen Brust hauchte in des herrlichen Webers Melodien; ein neues wundervolles Leben war dem deutschen Gemüte gewonnen. Jubelnd empfing das deutsche Volk seinen ‚Freischütz'.
Richard Wagner.

Lieber einen halben Tag Grieche vor dem tragischen Kunstwerk, als in Ewigkeit — ungriechischer Gott!
Richard Wagner.

Über Wagners Laufbahn als ‚Kreuzschüler' liegen die einander ergänzenden Zeugnisse seiner eigenen Erinnerung und der, den Archiven der Kreuzschule entnommenen detaillierten Nachrichten über die Erfolge seines fünfjährigen Dresdener Schulbesuches (1823—1827) vor.[1] ‚In der Schule galt ich für einen guten Kopf in litteris', heißt es in der autobiographischen Skizze vom Jahre 1842. Damit stimmen nun die aus den erhaltenen Zensurlisten und Schülerverzeichnissen der Kreuzschule gewonnenen Ergebnisse genau überein. Hiernach hat Richard von Anfang an ‚zu den besten Schülern des Gymnasiums gehört und ist ziemlich schnell in den einzelnen Klassen und Abteilungen aufgerückt'. Zu Michaelis 1823 war er dritter Schüler in der Klasse, in welche er im vorhergehenden Dezember als unterster aufgenommen worden war; dann absolvierte er in drei Halbjahren die Oberquinta, hierauf in schnellem Laufe die Unterquarta, Oberquarta und Untertertia, je von Halbjahr zu Halbjahr aufrückend. Während dieser ganzen Periode hat er jederzeit treffliche

[1] Vgl. hierzu den eingehenden und auf sorgsamen Quellennachweisungen beruhenden Aufsatz ‚Aus Richard Wagners Schulzeit' von Eugen Segnitz (Musikal. Wochenblatt 1903, S. 291) und desselben Verfassers monographische Abhandlung ‚Richard Wagner und Leipzig', Leipzig, Herm. Seemann Nachf. 1901, Anhang S. 77/78.

Zeugnisse erhalten: insbesondere sind sein Fleiß und seine Fortschritte meist als ‚sehr gut', mindestens aber als ‚gut' anerkannt.

‚Ich glaube nicht', sagt Wagner selbst, gelegentlich einer späteren Beurteilung unserer deutschen Bildungsanstalten auf seine eigene Jugend zurückblickend,[1] ‚ich glaube nicht, daß es einen für das klassische Altertum begeisterteren Knaben und Jüngling gegeben haben kann, als mich, als ich in Dresden die Kreuzschule besuchte. Fesselten mich vor allem griechische Mythologie und Geschichte, so war es doch gerade auch das Studium der griechischen Sprache, zu welchem ich, mit fast disziplinwidrigem, möglichstem Umgehen des Lateinischen, mich hingezogen fühlte. Inwieweit ich hierin regelmäßig verfuhr, kann ich nicht beurteilen; doch darf ich mich auf die, durch meinen feurigen Drang mir erworbene, besondere Zuneigung des, hoffentlich jetzt noch lebenden, Dr. Sillig, meines Lieblingslehrers in der Kreuzschule, berufen, welcher mit Bestimmtheit mir die Philologie als Fach zuwies'. Seinen feurigen Geist beschäftigte die griechische Geschichte, die Taten der freiheitsliebenden Kämpfer der Perserschlachten; die Bilder der griechischen Mythologie, wie sie ihm aus K. Ph. Moritz' ‚Götterlehre' entgegentraten, erfüllten seine rege Einbildungskraft. Der zürnende Achilleus und die wunderbaren Abenteuer des heimkehrenden Odysseus, des Aias und Herakles Heldengestalten, das Schicksal des Philoktetes und die ernsteren Züge der düsteren Ödipussage, — sie wurden ihm früh zu lebendigen Wirklichkeiten; und es steht in enger Beziehung zu diesen frühesten Jugendeindrücken, wenn er noch im Jahre 1850, als er in seinem Schaffen bereits ganz in das Gebiet der heimischen Sage übergetreten war, neben seinem ‚Siegfried' und ‚Wieland' an ein tragisches Drama ‚Achilleus' denken konnte.[2] Unter den aufregungsvollen Mühen eines von klassischen Studien gänzlich ablenkenden Lebens blieb ihm die Versenkung in die antike Welt nach seinen eigenen Worten immer wieder die ‚einzig befreiende Wohltat'.

Dürfen wir uns auf die an sich wenig zuverlässigen Angaben eines späteren Bekannten verlassen, so habe ihn auch während seiner Schulzeit seine bereits (S. 65) erwähnte Krankheit verfolgt, und die geringste Wetterveränderung Anfälle von Gesichtsrose gebracht. Es will uns bei aufmerksamem Hinblick auf diesen Zeitraum in Wagners Leben sogar erscheinen, als sei gerade durch solche wiederholte Krankheitszufälle sein (im Verhältnis zu dem späteren Tempo) verzögertes Vorrücken während seines zweiten Schuljahres (1824) einzig zu erklären. ‚Die Krankheitsperioden fingen immer mit Anfällen von Melancholie und Nervenreiz an, und wenn er dies merkte, hielt er sich von

[1] 1872 (Ges. Schriften, IX, 350-351). — [2] Vgl. Rudolf Schlösser, über Richard Wagners Beschäftigung mit einem Drama ‚Achilleus', in den ‚Bayreuther Blättern', Jahrgang 1896, S. 169—174 (einzige vollständige Zusammenstellung alles darauf bezüglichen Materials).

allen entfernt. Jedoch sobald wieder ein Anfall vorüber war, so kam die Lebenslust mit voller Kraft zurück und er war zu jedem Streiche aufgelegt. Diese Krankheit war es auch, der er den Verlust seiner Augenbrauen zuschrieb, indem nach einer Gesichtsrose diese verschwunden waren, was ihm immer ärgerlich blieb.' Inwieweit die letztere Behauptung buchstäblich zu nehmen sei, entzieht sich unserem Urteil, uns fällt dabei höchstens nur die — ironische — Äußerung in einem Briefe an Fischer ein, die sich auf eines seiner Porträts bezieht: ‚ich finde die Augenbrauen und den Mund zu stark, — ja mein Gott, wenn ich solche Augenbrauen hätte, dann wäre ich ein anderer Kerl, ein zweiter Lüttichau!'[1] — Über sein Verhältnis zu seinen Mitschülern wird uns aus gleicher Quelle gemeldet: er habe sich, sobald er in der Schule nur erst etwas heimisch war, durch seine Begabung und seinen Hang zum Sarkasmus gleich eine Anzahl von Anhängern gewonnen: ‚die Dummen haben mich immer gehaßt'. Die Heftigkeit und Hartnäckigkeit, mit der er seinen Willen gegen alle Widersprüche behauptete, führte wohl auch zu mancherlei Streitigkeiten; und oft hätten diese leicht als Raufereien geendet, — wäre ihm nicht schlagfertiger Witz und fließende Beredtsamkeit stets hilfreich zur Seite gestanden. ‚Zu praktischen Späßen immer bereit, mußten diese jedoch stets ohne Gefahr für andere sein, und jedenfalls eine komische Situation liefern. Jemand willkürlich Leid zuzufügen, war gänzlich außer Wagners Charakter; sehr gutmütig von Natur, konnte ihn selbst seine Heftigkeit nicht dazu hinreißen'. Seine geistige Lebhaftigkeit, verbunden mit körperlicher Geschmeidigkeit, ja Behendigkeit ohne Gleichen, verleiteten ihn nicht selten zu allerlei verwegenen Unternehmungen: aber ein unerschrockenes Selbstvertrauen und eine ruhige Besonnenheit im Moment der Gefahr ließen ihm doch im entscheidenden Augenblick das Gewagteste gelingen. Ein schlagendes Beispiel dafür bietet die durch Alberts Erinnerung festgehaltene Geschichte von seiner Eskapade auf das Giebeldach der Kreuzschule: alle angeführten Eigenschaften treten darin vereinigt zutage.

Eines schönen Morgens, so berichtet uns diese Geschichte, als alle Schüler zu ihrer Arbeit in den Klassen versammelt waren, wurde plötzlich ein Feiertag erklärt. Das seltene Ereignis verursachte die größte Aufregung: in tumultuarischem Durcheinander strömte die Menge der sich drängenden Knaben auf

[1] Brief an Fischer vom 1. Juli 1853. Diesem brieflichen Scherz geht kaum 14 Tage ein ganz entsprechender in einem Brief an die Schwester Cäcilie vorher; nachdem ihm diese mit Schrecken gemeldet, daß die Polizei soeben seinen Steckbrief mit Hinzufügung eines Porträts erneut habe,* beruhigt er sie mit den Worten: ‚Grüße also eure Polizei schönstens von mir und sag' ihr, sie sollte ihr Geld besser anwenden, als Porträts von mir anfertigen zu lassen: übrigens hoffte ich, daß ich recht hübsch drauf ansiehe; ich trüge jetzt lange Locken und hätte sehr schöne gewölbte Augenbrauen' brieflich an Cäcilie Avenarius, Zürich. 20. Juni 1853.

* Siehe dieses Porträt in W. Kienzls illustriertem Wagnerbuch (München 1904) S. 16.

die Straße; Ausrufe wurden laut, Mützen wurden in die Luft geworfen. Richard fing eines anderen Schülers Mütze auf, und mit einer ungewöhnlichen Kraftanstrengung warf er sie, zum größten Jubel aller, mit einem Schwunge bis aufs Dach des Schulhauses. Nur einer jubelte nicht mit: der unglückliche Besitzer der Mütze brach in bittere Tränen aus. Wagner konnte niemals jemand weinen sehen, und mit blitzschnell gefaßtem Entschluß, wie er ihm in allen Epochen seines Lebens zu eigen war, entschied er sich sogleich die Mütze wiederzuholen. Er eilte ins Gebäude zurück, die Stiegen zum Bodenraum hinauf, und zur Dachluke hinaus kletterte er aufs Dach. Die Jungen jubelten unten, doch hielten sie den Atem an, als der tollkühne Richard den steilen Abhang auf allen Vieren herunterglitt. Das Jubelgeschrei verstummte, und verwandelte sich in ein gespanntes Entsetzen; einige liefen in ihrer Angst eiligst zum ‚Custos' der Schule. Dieser kam mit einer Leiter, und während er diese die engen Treppen zur Bodenkammer hinaufschleppte, drängten sich die Knaben in eifrigem Getümmel hinterher. Inzwischen war der verwegene Kletterer mit seiner gewonnenen Beute wohlbehalten zur Dachöffnung zurückgekehrt, und eben noch zur rechten Zeit durch die Luke in den finsteren Dachraum geschlüpft, um das erregte Durcheinander der Stimmen auf der Bodentreppe sich nähern zu hören. Behende drückte er sich in einen Winkel der Dachkammer, hinter einen Bretterverschlag, und kam erst aus seinem Versteck hervor, als eben der gefürchtete Custos die Leiter anlegte, um aufs Dach hinaus zu blicken. Halb aus Angst, halb aus Spaß tat er, als wisse er von nichts, und frug in unbefangenem Tone: ‚Was wird denn da gesucht? vielleicht ein Vogel?' ‚Ja, ein Galgenvogel!' sei die bissige Antwort des wütenden Custos gewesen, der doch innerlich froh war, den Wagehals mit heiler Haut vor sich zu sehen. Als nach langen Jahren der Vorfall dem Meister nach Alberts Erinnerung wiedererzählt wurde, soll er jeden Teil der Erzählung als richtig anerkannt, ihr aber noch einen Zug hinzugefügt haben, von dem allerdings außer ihm niemand wissen konnte. Er erinnere sich, sagte er, daß ihn auf dem Dache der Schwindel ergriffen und er sich für verloren gehalten habe; da habe er in der Beklemmung der Angst auf das lebhafteste an seine gute Mutter denken müssen. Und dieser Gedanke hätte ihm, wie die Anrufung eines höheren Schutzes, Mut eingeflößt und ihm geholfen, die bergende Luke wieder zu erreichen. Das Abenteuer lief nicht ohne ernstliche Predigten und Ermahnungen seitens der gestrengen Scholarchen ab; eine härtere Züchtigung ward ihm angedroht, sollte er nochmals bei ähnlichen halsbrechenden Unternehmungen betroffen werden. In der Annahme, daß der charakteristische Vorfall, an sich nur geeignet, die Achtung vor seiner Unerschrockenheit bei Mitschülern und Lehrern zu erhöhen, ihm dennoch bei der offiziellen Beurteilung seiner Führung nicht spurlos übersehen sein dürfte, möchten wir ihn mit Bestimmtheit in das Jahr 1823, also in sein erstes Schuljahr, verlegen;

denn nur einmal in seiner ganzen Dresdener Schulzeit, zu Michaelis des genannten Jahres, sind seine ‚Sitten' als bloß ‚leidlich' zensiert, sonst immer als ‚gut' und ‚recht gut'. Auch war Albert wirklich um diese Zeit auf Besuch in Dresden, von wo er sich als ‚erster Tenorist aus Breslau' in Begleitung der Schwester Rosalie zu einem Doppelgastspiel nach Hamburg begab.

Bei aller ernst wissenschaftlichen Erziehung war der Knabe seit frühester Jugend, erst durch den Stiefvater, dann durch die Geschwister, in ununterbrochener Berührung mit dem Theater gewesen. Diese seine früheste Jugend fiel nun aber gerade in die letzten Lebensjahre Karl Maria von Webers und seiner Dresdener Wirksamkeit. Der persönlichen Beziehungen Geyers zu dem verehrten Tonmeister ward bereits gedacht; nun empfing Richard von ihm, dessen Weisen ihn mit schwärmerischem Ernst erfüllten, dessen Persönlichkeit ihn enthusiastisch faszinierte, — seine ersten Eindrücke von der Musik. Seiner kindlichen Beobachtung konnte das Unzulängliche der Verhältnisse nicht entgehen, unter denen Weber die ihm zugewiesene Aufgabe (der Begründung einer deutschen Oper in Dresden) durchzuführen hatte. Seit 1817 hatte Weber die Stellung als Kgl. Sächsischer Kapellmeister am Hoftheater inne; es fehlte ihm aber für sein Unternehmen die in einer Residenz schwer zu entbehrende Teilnahme des völlig italianisierten Hofes und der ‚vornehmen Gesellschaft'. Nicht auf Veranlassung des Hofes und Adels, sondern auf den Wunsch des großen Publikums war die ‚deutsche Oper' ins Leben gerufen; ein eigenes Personal ward ihr nur für die dringendsten Bedürfnisse bewilligt. Schauspiel und Singspiel sollten durch die gleichen Kräfte bestritten werden. Das hieß so viel als beide auf ihre gegenseitige Beeinträchtigung anweisen: der Dramaturg Tieck und der Kapellmeister Weber sahen einander fast als Gegner an. Ebenso lebhaft war der Antagonismus, der von der italienischen Oper gegen den deutschen Musiker ausging: unter dem Schutze des allvermögenden Kabinetsministers von Einsiedel bildete Morlachi als Kapellmeister der italienischen Oper und der Konzertmeister Polledro eine förmliche gegen Weber gerichtete Partei.[1] Bezeichnend für Webers Stellung in Dresden ist der Umstand, daß der ‚Freischütz' in Berlin und Wien früher zur Aufführung gelangte als an dem Orte selbst, wo der Meister lebte und wirkte. Als Richard

[1] Hier einige auffallende Beispiele der von ihm in Dresden erfahrenen prinzipiellen Zurücksetzung: für die Feier des fünfzigjährigen Regierungsantrittes Friedrich Augusts hatte Weber eine ‚Jubelkantate' komponiert, — sie wurde bei Gelegenheit des Festes, das sie verherrlichte, von der Aufführung zurückgewiesen; — für die Vermählung des Prinzen Friedrich war ihm der Auftrag zur Komposition einer Festoper erteilt, dann aber widerrufen worden; — die Inszenierung seiner ‚Silvana' in Dresden wurde ihm durch Intriguen unmöglich gemacht; — und als er ruhmbedeckt von der Berliner Aufführung des ‚Freischütz' zurückkehrte, begegnete ihm sein vornehmer Intendant mit der verwunderten Frage: ‚Weber, sind Sie denn wirklich ein so großer Mann?'

seinem sterbenden Vater die Melodie des ‚Jungfernkranzes' vorspielte, hatte die Dresdener Aufführung noch nicht stattgefunden. Als sie aber endlich — am 26. Januar 1822 — zustande kam, kannte der Enthusiasmus des Publikums keine Grenzen. Um diese Zeit weilte der Knabe in Eisleben; seine Rückkehr nach Dresden fiel noch in die Epoche, als die Begeisterung für Webers Werk ihre höchsten Wogen schlug. Tiecks warnende Stimme: ‚der Freischütz sei das unmusikalischeste Getöse, das je über die Bühne getobt sei', ging in dem allgemeinen Jubel spurlos unter. Wagner selbst schildert den allgewaltigen Eindruck, den der Freischütz in ganz Deutschland machte, mit den Worten: ‚In der Bewunderung der Klänge dieser reinen und tiefen Elegie vereinigten sich Webers Landsleute von Norden und Süden, von dem Anhänger der ‚Kritik der reinen Vernunft' Kants bis zu den Lesern des Wiener ‚Mode-Journals'. Es lallte der Berliner Philosoph: ‚Wir winden dir den Jungfernkranz'; der Polizeidirektor wiederholte mit Begeisterung: ‚Durch die Wälder, durch die Auen'; während der Hoflakay mit heiser Stimme ‚Was gleicht wohl auf Erden' sang: und ich erinnere mich als Kind auf einen recht diabolischen Ausdruck in Gebärde und Stimme für den gehörigen rauhen Vortrag des ‚Hier im ird'schen Jammertal' studiert zu haben. Der österreichische Grenadier marschierte nach dem Jägerchor, Fürst Metternich tanzte nach dem Ländler der böhmischen Bauern, und die Jenaer Studenten sangen ihren Professoren den Spottchor vor. Die verschiedensten Richtungen des politischen Lebens trafen hier in einen gemeinsamen Punkt zusammen: von einem Ende Deutschlands zum anderen wurde der ‚Freischütz' gehört, gesungen, getanzt.'

Und der Eindruck, den dieses Werk und sein Schöpfer auf den empfänglichen Sinn des Knaben machte? Nichts gefiel ihm so wie der ‚Freischütz'; auf ihn richtete sich der ganze Enthusiasmus seines lebhaften Temperamentes. Noch ohne eigentliche, leidenschaftlich bewußte Hingebung an die Musik, erfaßte doch ihr wunderbarer Reiz mächtig berauschend sein jugendliches Gemüt und zog ihn ganz in ihren magischen Bann. Unvergeßlich blieb ihm die zauberisch faszinierende Wirkung, welche auf ihn, aus einem versteckten Theaterwinkel lauschend, jene ersten zigeunerhaft charakteristischen, zuckenden Cymbaltriller der ‚Preziosa'-Ouvertüre ausgeübt hatten. Wie gern wiederholte er, welchen tief ergreifenden Eindruck ihm damals die hagere, gebrechliche Gestalt des Meisters gemacht, wenn er, aus der Probe kommend, dem Hause am Jüdenhofe vorüberging oder wohl gar eintrat, um mit der Mutter einige Worte zu sprechen.[1] Er betrachtete ihn dann stets mit heiliger Scheu, und rief wohl auch Schwester Cile zu sich, um ihr zuzuflüstern: ‚Du, Der da ist der größte Mann, der lebt! Du, wie groß Der ist, das kannst du gar nicht begreifen!' Nichts Erhabeneres gab es für die Phantasie des lebhaften Kindes,

[1] H. v. Wolzogen, Erinnerungen an Richard Wagner. 2. Aufl. (Reclam), 1891, S. 22 23.

als denselben scheu angestaunten Mann dann im Theater einem Feldherrn gleich sein Orchester dirigieren und die ganze Wunderwelt der Töne in das Leben rufen zu sehen[1]. Die — meist wohl nur allzunatürlichen! — heißen Tränenströme, sein erprobtes letztes Mittel, um des Abends zur Theaterzeit von der Schularbeit fort ins Theater zu gelangen, flossen besonders an ‚Freischütz'-Abenden. Sah er dann aber den Meister an der Spitze seines Orchesters, so rief es laut in seinem Innern: ‚Nicht Kaiser und nicht König, aber so dastehen und so dirigieren!' Kaum war er in seinen eigenen Klavierstudien über die ersten Fingerübungen hinaus, so übte er sich heimlich, zuerst ohne Noten, die Ouvertüre zum ‚Freischütz' ein, zur großen Unzufriedenheit seines Lehrers. Zum ersten Male regte sich da in ihm der Musiker nach außen hin, und gleich die erste Regung stieß, bei dem Mißverhältnis zwischen Wollen und Vollbringen — auf eine Mißbilligung! Und doch war schon damals das ganze innere Leben dieses Tongedichtes so völlig und mit so sicherer Bestimmtheit in sein Empfinden übergegangen, daß, als er später selbst zum ersten Male den ‚Freischütz' in Dresden zu dirigieren hatte, er aus dieser frühesten jugendlichen Empfängnis heraus, aller unter Reißiger eingerissenen Verderbnis des Zeitmaßes und Vortrages zum Trotz, den ganzen zauberischen Duft der romantischen Waldphantasie mit ihrer schauerlich geheimnisvollen Würde in seiner vollen Reinheit ganz im Sinne ihres Schöpfers wiederherzustellen vermochte.

Aus einem Gespräch mit dem Meister berichtet uns H. v. Wolzogen seine ernsten Worte: ‚Es war sehr bedeutsam, daß ich mir von meiner Mutter zwei Groschen erbat, um mir Notenpapier zu kaufen, damit ich mir ‚Lützows wilde verwegene Jagd' von Weber aufschreiben konnte, um es zu *besitzen*. Daß Deutschland Webers Musik ‚besaß', das war sein Glück. Hier fand der arme vaterlandslose Deutsche sein Vaterland. Wenn ich in der Schule die sächsische Geschichte in ihrer ganzen Kläglichkeit vortragen hörte und mir sagen mußte: dahin sollst du gehören; und ich suchte dann tiefbedrückt nach etwas anderem draußen und erfuhr von der Existenz Weberscher Musik: dann wußte ich, wo meine Heimat war und *fühlte mich als Deutscher*. Dieses Gefühl hat mich nie verlassen'.[2] Es klingt uns zwanzig Jahre später entgegen in jenen warmen Worten aus dem frostig öden Pariser Exil: ‚O mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der ‚Freischütz' entstand! Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das den ‚Freischütz' liebt, das noch heute an die Wunder der naivesten Sage glaubt, das noch heute, im Mannesalter, die

[1] Die Direktion des Orchesters mit dem Taktstock hatte Weber in Dresden als eine Neuerung eingeführt; bis dahin war es in der italienischen Weise vom ersten Geigenpult aus geleitet worden und die Tätigkeit des Dirigenten hatte bloß dem Sänger gegolten. — [2] H. v. Wolzogen, Erinnerungen an Richard Wagner Leipzig, Reclam S. 22.

süßen, geheimnisvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach, du liebenswürdige deutsche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfturmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!' — —

Wie es mit seinem ersten Musikunterricht bestellt war, hat er uns selbst geschildert: ‚Ich wollte studieren, an Musik wurde nicht gedacht. Zwei meiner Schwestern lernten gut Klavier spielen; ich hörte ihnen zu, ohne selbst Klavierunterricht zu erhalten. Ein Hauslehrer, der mir den Cornelius Nepos explizierte, mußte mir endlich auch Klavierstunden geben.' Das bescheidene Instrument, an welchem diese Übungen vor sich gingen, ein tafelförmiges Klavier von ziemlich primitiver Mechanik, der Kasten aus einfachem Holz, auf vier Füßen in der damals beliebten Säulenform ruhend, ist späterhin als ‚Richard Wagners Jugendklavier' in den Besitz des Eisenacher ‚Wagner Museums' übergegangen und in illustrierten Wagner-Werken zur Abbildung gelangt.[1] Da kam die Episode mit der Freischütz-Ouvertüre. Sein Lehrer überrascht ihn dabei und erklärt rund heraus: ‚aus ihm würde nichts'. Nach der mündlichen Erzählung Cäciliens habe sich Richard diese absprechende Beurteilung nicht gefallen lassen; er sei aufgesprungen und habe wütend gesagt: ‚gehn Sie zum Kuckuck mit Ihrem Klavierunterricht! ich spiele nicht mehr!' Wagners eigener Bericht darüber fährt indes vielmehr mit den Worten fort: ‚Er hatte Recht, ich habe in meinem Leben nicht Klavier spielen gelernt. Nun spielte ich nur noch für mich, nichts wie Ouvertüren, und mit dem greulichsten Fingersatze. Es war mir unmöglich, eine Passage rein zu spielen, und ich bekam deshalb einen großen Abscheu vor allen Läufen. Von Mozart liebte ich nur die Ouvertüre zur Zauberflöte; Don Juan war mir zuwider, weil da italienischer Text darunter stand: er kam mir so läppisch vor.' Aber auch zu eigenen Aufführungs-Versuchen regten die gleichen Eindrücke mächtig an; so sehr war sein Sinnen und Denken vom ‚Freischütz' erfüllt. Mit seinen Schulkameraden wollte er eine Aufführung der Wolfsschluchtszene veranstalten; bei einem seiner Freunde, im ehemals Kaufmann Höferschen Hause unweit der Kreuzschule, sollte die Vorstellung stattfinden, Richard den Kaspar, der Freund den Max geben. Die Kosten für die Herstellung der dazu nötigen Utensilien an Pappe, Papier und Farbe sparte er sich pfennigweise von seinem Frühstücksgelde ab; da war denn des Schaffens, Erfindens und Ausführens kein Ende. Die Kameraden mußten mit an die Arbeit: Kulissen, Vorhang, Feuerwerke, alles wurde hergestellt, und unter anderem greulichen Getier vornehmlich ein großer

[1] W. Kienzl, Richard Wagner (München, Kirchheim 1904 in der Sammlung ‚Weltgeschichte in Charakterbildern') S. 19.

Eber, der mit gewaltigen weißen Hauern furchtbar auf seinem Brette einherschurrte.

‚Neigung zum Komödienspiel empfand ich', sagt er selbst über diese Periode seiner Knabenjahre, ‚und befriedigte sie auch bei mir auf der Stube; jedenfalls war dies durch die nähere Berührung meiner Familie mit dem Theater angeregt. Auffallend war dabei nur mein Widerwille, selbst zum Theater zu gehen. Kindische Eindrücke, die ich vom klassischen Altertum und dem Ernst der Antike, soweit sie mir auf dem Gymnasium bekannt wurden, empfing, mögen mir eine gewisse Verachtung, ja einen Abscheu vor dem geschminkten Komödiantenwesen beigebracht haben.' Zu diesen näheren Berührungen der Familie mit dem Theater gehörte das am 1. Mai 1824 erfolgende vielversprechende Debüt der Schwester Klara, als gastierender ‚Signora Clara Wagner', an der italienischen Hofoper. Sie war, seit ihren frühesten theatralischen Versuchen in phantastischen Kinderrollen, meist an der Seite von Frau Hartwig (als Lili im Donauweibchen, Schutzgeist Feriel in der Teufelsmühle, und ähnlichen Zauberspielen), durch anhaltend ernste Gesangstudien schon früh zur wohlgeschulten Sängerin herangereift. Zu Richards Leidwesen ging dieses Debüt der jungen Künstlerin nicht an der deutschen, sondern an der ihm verhaßten italienischen Oper vor sich: in der Rolle der Angiolina in Rossinis ‚Cenerentola', mit ihren tausendmal wiederholten Crescendi und Koloraturüberladungen, in der sich die junge Sängerin gleichwohl nicht bloß durch ihre liebliche Gestalt, frische Jugendblüte und kindliche Unbefangenheit, sondern namentlich auch durch eine sonst erst in reiferen Jahren anzutreffende Virtuosität, den vollen Beifall der kritischen Kenner und Merker Dresdens erwarb.[1] Weit mehr mußte es ihn erfreuen, nicht lange darauf Rosalie, unter Webers eigener Leitung, die ‚Preziosa' darstellen zu sehen, wobei sie sich, sonst ausschließlich im rezitierten Schauspiel tätig, zum ersten Male auch im Gesang und Tanz versuchte und in Deklamation, Geberden, Haltung und Kostüm ein ‚höchst liebliches Gebilde vor Augen stellte', mit welchem sie einem überfüllten Hause wiederholte laute Beweise allgemeiner

[1] Wir lesen über ihre Leistung in der ‚Chronik der kgl. Schaubühne': Cenerentola, ossia la bontà in trionfo: ‚Eine junge, erst sechzehnjährige Schülerin unseres Chordirektors Miekisch, Dem. Klara Wagner, die Schwester unserer Hofschauspielerin Rosalie Wagner, betrat in dieser Darstellung zum ersten Male die italienische Oper. Mit Vergnügen bemerkte das Publikum, daß die Stimme dieser jungen Debütantin an Wohlklang, Stärke und Umfang höchst ausgezeichnet sei, und bei so jugendlichem Alter schon jetzt des Guten sehr viel gewähre. Im Einzelnen zeigte sich noch besonders Deutlichkeit und Ausdruck im deklamatorischen Gesange, vornehmlich im Rezitativ, eine freie, gut akzentuierte und verständliche Aussprache, ein ansprechendes Tragen der Stimme, Gewandtheit und Geschmack in den Verzierungen und eine richtige Verteilung des Atems; das Spiel war angemessen und unbefangen. Die junge Künstlerin wird bei fortgesetztem Fleiße gewiß eine sehr ehrenvolle Stellung unter Deutschlands Gesangskünstlerinnen einnehmen'. Dresdener ‚Abendzeitung' Nr. 116 v. 14. Mai 1824.

Anerkennung abgewann. Die größte Anerkennung freilich ward ihr dadurch zu teil, daß sie den Zeugen ihrer poesievollen Leistung selbst unter dem Eindruck des Spieles der Schröder-Devrient unvergeßlich blieb.[1] Den gleichen Beifall erntete sie mit ihrer Darstellung in Leipzig, wo sie im folgenden Winter eine Reihe von Gastrollen gab, in deren Zahl sie neben dem Käthchen von Heilbronn, der Marianne in Goethes ‚Geschwistern' u. a. auch die Partie der ‚Preziosa' mit aufnahm.

Zu Ostern des Jahres 1825 wurde Richard Quartaner der Kreuzschule, und seine von jetzt ab mit stetiger Regelmäßigkeit erfolgenden Versetzungen bekunden die Rastlosigkeit seines Fleißes. Nach allen Richtungen hin entfaltet sich jetzt sein geistiges Leben, und Vater Geyers Wort: ‚Richard wird groß und grundgelehrt' erlangt erst jetzt seine volle Wahrheit. Mit dem Herumklettern auf dem Dache des Gymnasiums war es jetzt nichts mehr; ihn locken andere Ziele. Zu jedem lustigen Streich auch jetzt noch, wie immer, aufgelegt, haben doch höhere Interessen die Oberhand. Auch seine oben angeführten eigenen Worte über seine Begeisterung für das klassische Altertum scheinen sich voll und ganz erst auf diese Periode seines Schulbesuchs zu beziehen. Eine glückliche Fügung ließ ihn an der Kreuzschule die rechten Lehrer finden, welche den Funken seines ‚feurigen Dranges' zu pflegen und anzufachen wußten: besondere Veranlassungen traten fördernd dazu, um seine Anlagen zu wecken. Am 28. November 1825 verlor seine Klasse am Scharlachfieber einen lebensfrohen begabten Mitschüler, — einen Knaben voll schöner Hoffnungen, von Lehrern und Schulkameraden innig betrauert, mit Richard genau im gleichen Alter von zwölf Jahren und fünf Monaten.[2] Das ganze Gymnasium, Lehrer und Schüler, gaben dem Dahingeschiedenen zwei Tage darauf, am Nachmittag des 30. November, das feierliche Geleit auf den Eliasfriedhof. Der Todesfall war in der Nacht um 2 Uhr erfolgt, am folgenden Morgen ward den zum Unterricht, wie gewöhnlich, versammelten Mitschülern

[1] So lesen wir in dem Lebensbilde der Schröder-Devrient von A. v. Wolzogen eine zwischen Rosaliens Darstellung des Zigeunermädchens und derjenigen der großen Künstlerin gezogene Parallele, welche dort nur hinsichtlich Rosaliens nicht ganz vollständig wiedergegeben ist: ‚Rosalie Wagner habe ihrer Preziosa ein frischeres Kolorit geliehen und die in der Rolle liegende Schalkhaftigkeit und Munterkeit sehr lebendig und glücklich zur Anschauung gebracht: Frau Schröder-Devrient hingegen mit dem Zauber ihrer erhabenen Gestalt, der Würde und dem Adel ihrer äußeren Haltung hauptsächlich die, durch die Macht ihrer Schönheit den rohen Zigeunerhaufen sich unterwerfende Herrscherin dargestellt . . . Das Improvisationsstück im ersten Akte rezitierte sie mit Anmut und Richtigkeit, doch genügte in diesem Punkte das Spiel ihrer Vorgängerin Rosalie Wagner mehr, welche die innere Bewegung oder das Ringen mit dem prophetischen Geiste noch wirksamer zu veranschaulichen wußte. Die Zuschauer sollen ja in diesem Moment in die Täuschung versetzt werden, als ob das lyrische Gedicht soeben erst aus der Tiefe der begeisterten Seele hervortrete' Wilhelmine Schröder-Devrient, von Alfred Freiherrn v. Wolzogen, S. 79-80. — [2] Herm. Theodor Starke.

die Trauerkunde mitgeteilt, zugleich mit der Aufgabe, die morgen stattfindende Bestattungsfeierlichkeit durch ein Gedicht auf seinen Tod zu erhöhen. Das beste sollte gedruckt werden. Richards Gedicht gewann den Preis. Es wurde gedruckt, jedoch erst, nachdem er vielen Schwulst daraus entfernt hatte. ‚Ich war damals elf Jahre alt; nun wollte ich Dichter werden', sagt Wagner selbst.[1] Er entwarf Trauerspiele nach dem Vorbilde der Griechen, wozu ihn das Bekanntwerden mit August Apels Tragödien: ‚Polyïdos', ‚Die Aitolier', ‚Kallirrhoë' usw. antrieb, nebst allem Wunderbaren, Begeisterung Weckenden, was er in der Schule über den Ernst und die Majestät des altgriechischen Theaters und dessen hohe nationale Bedeutung vernahm. Des Apelschen Polyïdos haben wir bereits bei unserer Betrachtung Adolf Wagners gedacht, der ihn seiner Zeit auf einer Privatbühne zu Leipzig zur Aufführung brachte (S. 28); auch Kalirrhoë war auf einem kleinen fürstlichen Theater, mit eigens dazu geschriebener Musik, beifällig aufgenommen worden. Alle drei Werke des geistreichen Autors sind als Ergebnisse seines Studiums und seiner Auffassung der antiken Tragödie zu verstehen, in dichterischer Form nachbildlich dargelegt.[2] Nach der sprachlich formalen Seite hin konnten sie in ihren, mit seltener Kunstfertigkeit gebildeten, antiken Vers- und Strophenformen besser als steife und ungelenke Stolbergsche oder Vossische Übersetzungen, dem jugendlich Strebenden eine Kenntnis der Eigenart der griechischen Tragiker vermitteln. In diesem Sinne mochten sie dem für die altklassische Dichtung enthusiastisch Entflammten durch seine Lehrer empfohlen sein. Vielleicht gar durch den Onkel Adolf selbst, welcher der Familie im Sommer desselben Jahres (1825) von Leipzig aus einen Besuch gemacht hatte, um Rosalien in wichtiger Angelegenheit einen wohlgemeinten Dienst zu erweisen.

Weder diese Tragödienentwürfe noch das gedruckte Gedicht auf den Tod des strebenden Altersgenossen haben sich erhalten; nichts hat Wagner zu irgend welcher Zeit ferner gelegen, als der Archivar seiner eigenen Geisteserzeugnisse zu sein. Nach dem Preisgedicht sind von mehreren Seiten und noch zu den Lebzeiten des Meisters Nachforschungen angestellt worden, um ihm durch Wiederauffindung und Vorlegung des Blattes einen ähnlich merk-

[1] Hier tritt der höchst seltene Fall ein, daß der Meister sich einmal in seiner Erinnerung täuscht, die sonst selbst in so untergeordneten Dingen, wie in rein chronologischen Fragen, sich immer scharf und genau erweist: er war damals, wie bemerkt, zwölf und ein halbes Jahr alt. — [2] ‚Daß er dies gerade so, und nicht in philologisch antiquarischen Abhandlungen, etwa in lateinischer Sprache, getan, darüber mit ihm zu rechten, wäre lächerlich', sagt A. Wagner über diese Dichtungen. ‚Das Rasche, Herbe, Stoffliche im ‚Polyïdos' weist auf eine Nachbildung des äschyleischen, das Zerflossene, pathologisch Breite des ‚Aitolier' auf eine des euripideischen Stiles; das musikalisch Empfindsame des ‚Kalirrhoë' auf den Übergang aus dem Antiken ins Moderne. Zu einer Nachbildung im sophokleischen Stile war ‚Themistokles' der bestimmte Stoff; ein ‚Herakles in Lydien' war als Satirdrama vollständig ausgeführt, ist aber nicht in den Druck gelangt.'

würdigen Moment der Berührung mit Längstvergessenen und Entschwundenen zu bereiten, wie er z. B. Goethe durch die wiederaufgefundene ‚Höllenfahrt Christi' zu Teil ward. Aber der rechte Eckermann wollte sich dafür nicht finden. Es käme am Ende nur darauf an, daß jemand es ernstlich darauf anseyte und alle dafür noch offenstehenden Quellen sorgsam durchginge, so hielten wir die Wiederauffindung eines der zahlreich gedruckten Exemplare — bei dem großen Aufbewahrungssinn der Deutschen — immer noch nicht für unmöglich![1]

Einen tiefen Schmerz erfuhr der Knabe um diese Zeit durch die Kunde vom Tode Webers, des Vielgeliebten. In der Morgenfrühe eines Februartages hatte der bereits Schwerkranke den ahnungsvollen letzten Abschied von den Seinen genommen, um in Begleitung eines wackeren Freundes, des Flötisten Fürstenau, zur Aufführung des ‚Oberon' im Coventgarden-Theater über Paris und Calais die Fahrt ins nebelige London anzutreten. Wir wissen, daß die Aufnahme seines Werkes daselbst eine günstige, zum Teil enthusiastische war, daß ihm jedoch auch schmerzliche Enttäuschungen nicht erspart blieben. Die Krankheit, zu welcher die Kämpfe und Anstrengungen der Dresdener Jahre den Keim gelegt, hatte er schon nach England mitgebracht: während der dreizehn von ihm geleiteten Aufführungen der Oper neigten sich seine Tage ihrem Ende zu. Am Morgen des 5. Juni 1826 fand man ihn als Leiche auf seinem Lager: ‚müde und erschöpft hatte er durch das Wunderhorn Oberons seinen letzten Lebensatem von sich gehaucht'. — —

‚Webers Tod im fernen Lande erfüllte mein kindliches Herz mit Grauen', mit diesen Worten gedenkt Wagner seiner damaligen Empfindung. Er hat seinem geliebten Vorbilde die schwärmerisch innige Verehrung seiner Knabenjahre zu allen Zeiten in voller Frische bewahrt. Neue Eindrücke des Lebens halfen der jungen Seele über den ersten Schmerz hinweg, so z. B. die, um die gleiche Zeit erfolgende, Rückkehr Rosaliens von einem glänzenden Gastspiel im romantischen Prag. Sie hatte sich dort in mehreren Rollen (Käthchen von Heilbronn, Marianne, der Shakespeareschen Julia) als ‚Schauspielerin von wahrem Beruf' zu erkennen gegeben und einen wohlverdienten reichen Beifall geerntet. ‚Hat der Dichter in seiner Julia ein wunderbares, unschuldiges Liebesbild hingestellt, gleich anziehend durch die tiefe, liebenswürdige Weiblichkeit, als durch die Kraft, welche die auflodernde Leidenschaft treu begleitet, durch das Losketten von der Außenwelt und durch das Leben in sich und dem Geliebten, — so hat die reichbegabte junge Künstlerin das Gebotene schön und ganz erfaßt und den Zuschauer in den Zauberkreis der Liebe, Sehnsucht, Anmut, des Entzückens und der Hingebung zu sich hinein-

[1] Inzwischen scheint es freilich, als wäre diese Hoffnung aufzugeben, da alle wiederholt angestellten Nachforschungen darüber sich als resultatlos erwiesen haben (Zusatz der 4. Aufl.).

gebannt und darin festgehalten. Die Ball- und Balkonszene mit Herrn Moritz als Romeo war sehr gelungen und durchempfunden zu nennen usw.'[1]

Um diese Zeit tritt Shakespeare zum erstenmal nachdrücklich in Richards Gesichtskreis. Er bleibt aber nicht bei den ihm zugänglichen, eben landläufigen Übersetzungen stehen. Gewohnt, Hindernisse zu besiegen und dem lebhaft Erfaßten auf den Grund zu dringen, in eifrigem Lernen und Aneignen nach allen Seiten hin begriffen, wirft er sich mit Begierde auf das Studium des Englischen, ‚bloß um Shakespeare ganz genau kennen zu lernen'. Eine metrische Übersetzung von Romeos Monolog ist die erste Frucht dieses Studiums. Neben Shakespeare war es Homer, in dessen ewig junge Welt der Gestalten und Abenteuer er sich begeistert versenkte, natürlich jetzt im Original. Der jetzt Dreizehnjährige war seit Ostern 1826 Tertianer des Gymnasiums: ‚schon in Tertia', meldet er selbst, ‚hatte ich die ersten zwölf Bücher der Odyssee übersetzt'. Und auch die Archive der Kreuzschule wissen von seinem Fleiße zu melden. Übersichten über das, was jeder einzelne Schüler im verflossenen Halbjahr gelesen hatte, scheinen damals regelmäßig angefertigt zu sein. Unter den bei den Zensurtabellen erhaltenen Listen finden wir in der ‚Extra-Privatarbeitentabelle der dritten Klasse 2. Abt.' zu Michaelis 1826 Richards Homerstudien und eine von ihm aufgewiesene schriftliche Übertragung der drei ersten Gesänge der Odyssee besonders angemerkt. (Der dabei befindliche Zusatz ‚Achillens' Siegesfreude, Blum.' bezieht sich wahrscheinlich auf einen so betitelten Abschnitt aus einer Blumenlese griechischer Dichtungen.) Diese kurze Notiz erhält aber erst ihren vollen Wert, wenn wir sie mit dem vergleichen, was die Mitschüler gleichzeitig gelesen haben. Nur noch zwei andere haben sich damals überhaupt an Homer gewagt, und zwar hat es der eine bei einem Buche Odyssee, der andere bei 200 Versen der Iliade bewenden lassen: alle übrigen haben sich leichtere oder weniger umfänglichere Lektüre gewählt.[2] Um die gleiche Zeit finden wir ihn in die Obertertia übergeführt, die er anfangs als vierzigster von 56, ein halbes Jahr später aber, die dazwischen Sitzenden überflügelnd, als neunter von 40 Schülern besuchte.

An gemeinsame Studien und Bestrebungen schlossen sich Schulfreundschaften lebhaftester Art, wobei er den Gegenstand seiner Wahl für die Zeit des Umgangs mit ihm durch sein eigenes stürmisches Feuer zeitweilig über sich selbst hinaus erhob, der es dann im späteren Leben meist doch zu keinen ungewöhnlichen Leistungen brachte, sondern in die alltägliche Mittelmäßigkeit und Geistesträgheit des Philisters zurücksank. Wann wäre es Wagner — bis auf die wenigen großen Ausnahmen — mit seinen ‚Freunden' anders er-

[1] Prager Korrespondenz der ‚Abendztg.' vom 8. u. 9. Juli 1826. — [2] ‚Ex ungue leonem', fügt der Archivdurchforscher und Berichterstatter über diese Ergebnisse in einem älteren Artikel des ‚Dresdener Anzeigers': ‚Richard Wagner auf der Kreuzschule in Dresden' 1883 hinzu. Abgedruckt seither u. a. in E. Segnitz, ‚Richard Wagner und Leipzig' S. 78.

gangen? So ruft er elf Jahre später (von Riga aus) einem solchen Dresdener Schulfreund, Gustav Schlesier, in Erinnerung, wie sie einst ‚auf der Kreuzschule im edlen Hofrat-Böttigerschen Eifer Tod der Creuzerschen Symbolik schwuren,[1] wie er (Wagner) philologische Epopöen und Tragödien angefangen habe, wie ihnen dann später in Leipzig Schellings transszendentaler Idealismus zwischen die Beine gekommen sei' usw. usw. An treuem Festhalten hat es dabei von Wagners Seite, so viel an ihm lag, nie gefehlt: heißt es doch auch diesmal, gewiß im Anschluß an eine scherzhafte Übereinkunft, wenn er (der Freund) ‚nur erst in Timbuktu wäre, würde er sicher einen Brief von ihm aus Nowa Semlja erhalten'. Nur hielt in solchen Fällen der andere meist nicht Stich, ihm war inzwischen im täglichen Lebensdrang der Atem zu freierem Geistesflug ausgegangen!

Zu Ostern 1827 wurde Richard mit vorzüglichen Zeugnissen nach Sekunda versetzt; am Palmsonntag den 8. April stand er mit einer Anzahl von Mitschülern zur feierlichen Konfirmation im evangelisch-lutherischen Bekenntnis vor dem Altar der Kreuzkirche. Die Mehrzahl seiner Genossen waren langaufgeschossene Quartaner und Quintaner, die mit ihm in einem Alter standen[2]: er selbst führt dabei, zum letztenmal bei einem offiziellen Akt, den Namen: Richard Geyer. Er scherzt einmal später (in einem Pariser Aufsatz vom 5. Mai 1841) über seinen ‚Konfirmationsfrack': ‚ich liebe alles Neue und bin der Mode ergeben wie kein anderer, — wenn man aber vor lauter Mode soweit kommt, einen Mann, wie Cherubini, total zu vergessen, so möchte ich lieber wieder zu dem alten Fracke greifen, in dem ich konfirmiert wurde und welchen ich trug, als ich den ‚Wasserträger' zum ersten Male hörte'. Aber uns dünkt, daß wir auch eine ernstere Erinnerung an den Eindruck jener ersten Kommunionsfeier besitzen: in der zweiten Hälfte des Gralthemas im Bühnenweihespiel, besonders in jener Gestalt, wo es in den Schlußtakten des ersten Aufzuges in rein vokaler Fassung (‚Selig im Glauben') als Sextenaufstieg in dreifach geteilten Sopranen zu lichten Höhen emporschwebt. Bekanntlich entspricht es genau der ‚Amen'-Formel der sächsischen (sowohl protestantischen als katholischen) Liturgie, wie sie Wagner bereits in früher Jugend von den Emporen der Dresdener Kirchen vernommen, — zu welcher Zeit und bei

— —

[1] Georg Friedrich Creuzer (Heidelberg) Symbolik und Mythologie der alten Völker. 4 Bde. Darmstadt, 1810-22. Der bekannte gelehrte Forscher fand bei seiner Entwickelung und Behandlung der Mythologie des klassischen Altertums ebenso eifrige Anhänger als heftige Gegner (obenan unter den letzteren Joh. Heinrich Voß und den mehrgenannten Dresdener ‚Hofrat' und Archäologen Böttiger). — [2] Wen es interessiert sie näher kennen zu lernen, dem stellen wir sie hier in der Anmerkung vor. Wir finden da aus der (Ober- und Unter-)Tertia vier: Richard Rose, Karl Julius Sperber, Ernst Moritz Zacharias, Harald Julius Bosse; aus Quarta und Quinta sechs: Tamann (Quarta), Hermann, Stein, Pfotenhauer, Routhaler, Dreßler (Quinta). Was in der Folge aus ihnen geworden, entzieht sich unserer Kenntnis.

welcher Gelegenheit mochte sie ihm wohl feierlicher erklungen sein, als an diesem Palmsonntag? — —

Der Erfolg seines Privatstudiums der englischen Sprache waren Übersetzungsversuche aus Shakespeare gewesen. Das Englische ließ er bald wieder liegen, Shakespeare aber blieb sein Vorbild. Unter seinen dichterischen Versuchen aus dieser Zeit ist ein großes Trauerspiel zu erwähnen, das ihn zwei Jahre lang beschäftigt hat. Es war nach Shakespeares Muster gearbeitet und überbot dessen gewaltsame Vorgänge durch Ungeheuerlichkeit. Sein Dichter war ein junger Herakles, der in der Wiege Schlangen erdrückte. ‚Vor allen Dingen muß im Drama etwas geschehen', sagte er sich und setzte aus Motiven des Lear und Hamlet ein Stück zusammen, von dem er später selbst einen, wie es scheint, humoristisch übertreibenden Bericht gibt: ‚Der Plan war äußerst großartig; zweiundvierzig Menschen starben im Verlaufe des Stückes und ich sah mich bei der Ausführung genötigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären.' Es versteht sich, daß über dieses, von ihm selbst später nur mit Heiterkeit beurteilte Erstlingsprodukt seiner tragischen Inspiration unter den Geschwistern gar manche Anekdote sich überliefert hat. Da soll an einer dämonischen Stelle ein Lebender auf einen Geist zugeschritten sein, dessen dumpfe Grabesstimme ihm aber ein ‚Zurück!' geboten haben: ‚rühre mich nicht an, denn meine Nase zerfällt zu Staub, sowie man sie anfaßt!' Oder einer besuchenden Freundin soll er auf die Frage, wie weit er mit seinem Trauerspiele sei, geantwortet haben: ‚Nun, bis auf einen hab' ich sie alle tot!' Übermütige Scherze der letzteren Art waren ihm noch in jeder späteren Periode über das Ernstgemeinteste geläufig; aber das angeführte Zitat bekundet sich auf den ersten Blick als ein recht windiges Kuckucksei, die harmlose Unterschiebung fröhlicher Neckerei der Angehörigen, — wozu gäb' es sonst eine solche, wenn sie einen jungen Dichter mit ihren Scherzen verschonen sollte, der selbst am ersten dazu aufgelegt war? Gewiß ist, daß es ihm damals voller Ernst um seine Dichtung war, daß noch keine frühere Arbeit ihn ähnlich gefesselt hatte und, wenn er sich mit ihr in sein Stübchen einschloß und um ihretwillen selbst die Schule versäumte, ‚die Geburten seiner Phantasie ihm so lebendig rings aus dem Boden auftauchten, daß ihm selbst davor graute'.[1]

Noch während der junge Dichter sich mit seinem erschütternden Trauerspiele trug, vollzog sich eine große Veränderung in seinem äußeren Leben. Die gleichzeitige Bühnentätigkeit dreier Schwestern mit ihren wechselnden Engagements bewirkte um diese Zeit eine starke Dezentralisation der Familie. Bereits seit einem halben Jahr (September 1826) war Rosalie auf ihren Wunsch ihrer Dresdener Stellung enthoben, in der sie zuletzt einen Mangel an ge-

[1] F. Avenarius, ‚Richard Wagner als Kind'.

nügender Beschäftigung drückend empfand, und nach Prag übergesiedelt, wo ihre Leistungen eine so anerkennende Aufnahme gefunden. Das Prager Publikum sah ihrer Wiederkehr als Glied der dortigen Bühne mit wirklichem Verlangen entgegen; die warme Begrüßung bei ihrem ersten Wiedererscheinen konnte ihr als erfreulichster Beweis bereits gewonnener Zuneigung dienen. Beide blieben ihr während der zwei Jahre ihres dortigen Verweilens (1826—1828) in steigendem Maße bewahrt. Als Emilia Galotti, Luise in ‚Kabale und Liebe', Thekla im ‚Wallenstein', Porzia im ‚Kaufmann von Venedig', als Luise Cardillac in dem damals beliebten, nach E. T. A. Hoffmanns meisterhafter Schauernovelle (Das Fräulein von Scudery) bearbeiteten ‚Goldschmied von Paris'[1] errang sie sich wohlverdiente Erfolge; neben der großen Tragödin Sophie Schröder als ‚Sappho' und ‚Medea' gab sie, wie schon früher in Dresden, mit vielem Beifall die zarteren Partien der Melitta und Kreusa. Auch Schwester Klärchen hatte auf der Prager Bühne, wiewohl mit nötiger Schonung ihres früh angestrengten Stimmorgans durch seteneres Auftreten, ihre Laufbahn als Sängerin fortgesetzt und z. B. die Partie der Zerline im ‚Don Juan' mit allen Reizen ihrer Gesangskunst und jugendlich blühenden Erscheinung ausgestattet. Nun trafen im Sommer 1827 mehrere durchgreifende Ortswechsel der Familienangehörigen zusammen: Klara und Albert, letzterer als Sänger und Schauspieler seiner Breslauer Wirksamkeit lange treu geblieben, nahmen gleichzeitig ein Engagement an dem neuorganisierten Augsburger Stadttheater an; Luise aber folgte einem Rufe nach Leipzig. Sie war den Ihrigen längere Zeit fern gewesen, hatte ihre mehrjährigen Breslauer Beziehungen zugleich mit dem Bruder abgebrochen und vorübergehend in Berlin dem Königstädter Theater angehört, aber, durch eine gleichmäßig warme und freundliche Schätzung ihrer Leistungen in Breslau fast verwöhnt, in der wenig erfreulichen, matten Berliner Theaterphäre keine Befriedigung gefunden. So war ihr die Berufung nach Leipzig in jeder Hinsicht willkommen, für die Mutter und die jüngeren Geschwister aber Anlaß genug, die bereits abgebrochene Dresdener Niederlassung vollends aufzugeben und ebenfalls nach Leipzig überzusiedeln.

Dahin folgte bald darauf Richard der Familie nach, nicht ohne das weit vorgerückte Manuskript seines großen Trauerspiels. Dieses schritt eben damals seiner Vollendung entgegen; bevor es aber zu völligem Abschluß gelangte, sollten ganz neue Eindrücke und Erfahrungen folgenreichster Art ihm erst manches, von ihm selber noch unbegriffene, Rätsel in der Beschaffenheit seines seltsamen Erstlingswerkes lösen.

[1] Hoffmanns Erzählungen wurden damals vielfach dramatisch verwertet, so vor allem ‚Meister Martin der Küfer und seine Gesellen', worin Luise Wagner in Breslau die liebreizende Küferstochter Rosa mit vieler Grazie verkörperte.

VI.

Leipzig.

Wohnung im ‚Pichhof'. — Luisens Erfolge als Schauspielerin. — Sie wird Braut von Friedrich Brockhaus. — Onkel Adolf und Tante Sophie. — Die Nikolaischule. — Beethovens Symphonien und ‚Egmont'-Musik. — Richard will Musiker werden. — Verkehr mit Adolf Wagner — Eindrücke aus Hoffmanns Schriften. — Erster Unterricht in der Harmonielehre.

In den Leipziger Gewandhauskonzerten lernte ich zuerst Beethovensche Musik kennen, ihr Eindruck auf mich war allgewaltig.

Richard Wagner.

Denn wie, nach dem Mythus, Kinder die wiedergeborene Unschuld der Eltern sind, und darum ein Segen, so müssen alle und jeder in immer engere Bahnen der ewigen Liebe zustreben und das Wort zu finden trachten zu diesem sphingischen Lebens- und Welträtsel.

Adolf Wagner.

Richard traf die Seinigen, bei seiner Ankunft in Leipzig, in einer anziehenden, mit weiblicher Sorgfalt behaglich und heimisch eingerichteten Niederlassung in einem kleinen, jetzt abgetragenen Hause des ehemaligen Wintergartens: dem ‚Pichhof' vor dem Hallischen Tor. Der Weg durchs Hallische Tor in die innere Stadt durchkreuzte den Brühl, und er hatte demnach bald Veranlassung, im Vorübergehen sein Geburtshaus aufzusuchen und wiederzusehen. Es blieb ihm von Eindruck, diesen Stadtteil von jenen walachisch-moldauisch-polnischen Juden bevölkert zu finden, welche hier zu jeder Michaelis- und Ostermesse ihr ‚Jerusalem' etablierten und vorherrschend mit Pelzwerk Handel trieben. Diese Leute mit den langen Pelzröcken und hohen Pelzmützen, ihren fremdartigen Gesichtern, langen Bärten und seitlich herabhängenden Locken, ihrem aus verdorbenem Deutsch und Hebräisch gemischten Idiom, berührten ihn zugleich lächerlich und unheimlich, wie Hoffmannsche Spukgestalten; ihre heftigen Gestikulationen ließen sie ihm wie galvanisierte Leichen erscheinen. Das alte Ranstädter Tor — großväterlichen Angedenkens — stand noch, doch waren seine Tage gezählt; die früher erhobene Einlaßbesteuerung der ‚General-Akzise' war seit einigen Jahren abgeschafft, und infolge neuerer Verschönerungsprojekte seine Niederreißung beschlossen: statt dessen sollte durch

Ausfüllung des Stadtgrabens eine Esplanade vom Theater bis zum Zwinger gewonnen werden. Unweit des Pichhofs befand sich auch der Wageplatz mit dem städtischen Wagegebäude, in dessen oberem Stock Sparkasse und — Leihhaus, letzteres einmal durch einen Freund mit den humoristisch improvisierten Versen besungen:

Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Oberröcke sehn mich fragend an:
‚Warum hast mich hierher getan?‘

Der in Leipzig ansässige Teil der Familie bestand um diese Zeit, außer der Mutter und Luise, nur noch aus den beiden jüngeren Schwestern, der sechzehnjährigen Ottilie und der zwölfjährigen Cäcilie, zwischen welchen Richard dem Alter nach genau die Mitte hielt. Luise, zweiundzwanzigjährig, zu ungewöhnlicher Anmut herangereift, war in der kurzen Zeit ihrer Leipziger Stellung eine der beliebtesten Erscheinungen der dortigen Bühne geworden. Als ‚Preziosa‘ war sie öffentlich in Gedichten gefeiert. Goethes ‚Laune des Verliebten‘ gefiel vorzüglich durch ihr reizendes Spiel (neben Frau Devrient, geb. Böhler, als Egle) und gelangte zu mehrfachen Wiederholungen. Ihrer ‚Silvana‘ erinnerte sich Wagner noch in späteren Jahren. Die neueinstudierte Aufführung von Webers Jugendwerk (12. Dezember 1827) war bei jeder Wiederholung ein Triumph der holden Darstellerin des Waldmädchens, und ‚Silvana‘ wurde hauptsächlich durch ihre Mitwirkung ein Zug- und Kassenstück. Die gleichzeitigen Theaterberichte wissen davon zu melden. ‚Dem. Wagner, welche die Silvana mit allem Zauber der Naivität und Lieblichkeit gab, wurde donnernd gerufen; dieselbe Auszeichnung wurde ihr bei der zweiten Aufführung zu teil‘.[1] ‚Silvana wurde seither mehrere Male wiederholt: Dem. Wagner ist in der Hauptrolle wunderreizend. Es erregt allgemeines Bedauern, daß diese talentvolle, liebenswürdige und bescheidene Künstlerin durch ein glücklicheres Los der Kunst bald entführt werden soll. Hat sie auch in letzter Zeit mit manchen Anfeindungen und Komödianten-Ränken neidisch Gesinnter zu tun gehabt, so würde sich doch dies alles bald gelegt haben; denn das wahre Verdienst dringt früher oder später, und dann um so glänzender, durch usw.‘[2] Welche Bewandtnis es mit den im Vorstehenden öffentlich berührten ‚Anfeindungen und Komödianten-Ränken‘ gehabt habe, entzieht sich unserer heutigen Beurteilung; mit dem ‚glücklichen Lose‘ aber hatte es seine Richtigkeit. Luise war bald nach ihrer Übersiedelung nach Leipzig die Braut des strebsamen jungen Buchhändlers Friedrich Brockhaus geworden, zur Genugtuung Onkel Adolf Wagners: er hatte ihr, als seinem besonderen Liebling, schon vor Jahren statt aller Theatererfolge lieber bald ‚einen vernünf-

[1] Korrespondenz der Abendzeitung, vom 23. Dezember 1827. — [2] Ebda., 26. Jan. 1828.

tigen Mann' gewünscht, und es mußte ihn doppelt erfreuen, daß dies nun gerade der Sohn seines alten Freundes war.

Aber auch der Onkel selbst hatte für seine eigene Person, noch als Fünfziger, sein Junggesellenleben im Thomäschen Hause aufgegeben und, nachdem er sich am Nachmittag des 18. Oktober 1824 mit der schönen und geistreichen Schwester seines Freundes Amadeus Wendt hatte trauen lassen, fern vom Geräusche der Stadt, im ‚Hut' vor dem Peterstor seine eigene Häuslichkeit begründet.[1] Da die Ehe kinderlos war, änderte sich in seinen äußeren Lebensgewohnheiten wenig, nur verbreitete sich über sein Dasein ein neues Behagen. Die Tante Sophie war ‚sanft, verträglich und anspruchslos', dabei für sein Wohl, wie für seine Bequemlichkeit zärtlichst und eifrig besorgt. Sie ehrte ihres Gatten frühere brüderliche und freundschaftliche Beziehungen, und der Onkel dankte ihr dies, da er letztere in einer Reihe von Jahren seinem Leben als so eingewachsen empfand, daß er sie über und neben den neuen nicht vermissen mochte. So machte er seine regelmäßigen Spaziergänge in das Thomäsche Haus, um nach dem Befinden seiner früheren Hausgenossinnen zu sehen, und verkehrte gern mit den Kindern des Bruders. ‚Ich bin noch der Alte', schreibt er um diese Zeit an Albert, ‚frei, mein, nur etwa, soviel nötig, meiner Sophie eigen; sinne, denke, wie ich die Welt meinem Geiste aneigne, und sie, soweit sie sich mir beut, zu meinem Organe mache'. ‚Die Eheleute durch die Bank sind doch kritische Bearbeiter des Buches der Liebe, dessen erste Ausgabe immer ein Anekdoton bleibt, indes die Bearbeiter mit überlieferten Bruchstücken desselben wie Kinder mit Weihnachtsgoldbogen umherlaufen, und die Frauen zumal die Erinnerung daran für Unart der Männer halten, die jedoch damit nur auf einen tiefer liegenden Schatz hindeuten, der zu heben wäre, wenn nur die Beschwörung dabei nicht so schwierig wäre. Indes tut, wie billig, jeder Teil das Seine'. Zu den Häusern, in denen er gern seine Mußestunden verbrachte, gehörten die Familien Quandt, Träger und Lacarrière. Hier wurden gemeinschaftliche Lesungen, besonders Shakespeares, veranstaltet, bei denen Adolf Wagner als Vorleser gern sich hören ließ, andererseits auch Vortragskünstler von Beruf, wie der Deklamator Solbrig, zuweilen mitwirkten. Zusammenkünfte dieser Art wollte er nicht als ‚flaches Ästhetisieren' betrachtet wissen; vielmehr sollten sie dazu dienen, den Mittelpunkt einer edleren Geselligkeit zu bilden und ‚gleich Wohlgerüchen, böse Dünste zu vertreiben'.[2] Gegen eintretendes Versagen der Körperkräfte und Gesundheitsstörungen infolge anhaltend angestrengter Arbeit half er sich durch — zeitlebens von ihm

[1] Christiane Sophie Wendt war am 1. April 1792 zu Leipzig geboren, und somit achtzehn Jahre jünger als Adolf Wagner, den sie lange überlebte († 10. Nov. 1860). Nach Adolf Wagners Tode ist sie auch als Schriftstellerin aufgetreten, unter dem Namen Adolfine Lotosblätter, drei Novellen, 1835. Ideal und Wirklichkeit, Roman 1838. Märchen und Erzählungen, 1844. Neue Märchen und Erzählungen, 1846). — [2] Adolf Wagner (brieflich).

gepflegte und bis in sein sechzigstes Lebensjahr fortgesetzte — ausgedehnte Spaziergänge. Er fand diese Diät vortrefflich, besser als ‚hypochondrisches Medizinieren‘ und die ‚von den Quacksalbern und Küchenjungen der Natur erfundenen Bäder‘.

Daheim aber beschäftigten ihn Studien und Arbeiten, die ihn eben jetzt wieder ganz in seine geistige Heimat, die Welt des alten Italien, sich versenken ließen: die Herausgabe der großen italienischen Dichter in seinem ‚Parnasso italiano‘, einem Werke des gründlichsten Fleißes und echt deutscher Gelehrsamkeit. Diese Arbeit gab recht eigentlich das Mark der bisherigen kritischen Bearbeitungen der vier klassischen Dichter Italiens (Dante, Petrarca, Ariosto und Tasso), wie sie bis dahin den Italienern mehr oder weniger fremd geblieben waren. An der Spitze des Werkes steht eine in italienischen Terzinen verfaßte Dedikation an Goethe als principe dei poeti: im Geiste zum Garten der Poesie erhoben, erscheinen ihm die vier großen Italiener, in seine Begeisterung für Goethe einstimmend, in dessen Werken sie Züge ihres Geistes wiedererkennen, und ihn ermunternd, diese neue Sammlung ihrer Werke dem deutschen Dichter zu weihen. In der Herstellung des Dante-Textes war der Herausgeber bestrebt gewesen, überall die echten und ältesten Formen der Sprache des Dichters wiederherzustellen, und sie soviel als möglich von den durch die Crusca aufgedrungenen, eleganteren toskanischen Formen, als von einem, den edlen Rost des Altertums entstellenden, Firniß zu reinigen. In dieser, die ganze Ausgabe durchdringenden Arbeit, welche die eingehendste Kenntnis der Sprache und der Grundsätze des Versbaues voraussetzt, beruht ihr eigentümlicher Wert.[1] Zu den mancherlei Verleidungen während und nach der Vollendung seiner großen Arbeit gehörte der Umstand, daß er nicht alles geben konnte, was er wollte: so mußten die in der Einleitung verheißenen Indices und bibliographischen Nachweisungen dem merkantilischen Interesse aufgeopfert werden, das Werk nicht umfangreicher und kostspieliger zu machen. Dazu kam der ungünstige Umstand, daß eben um die gleiche Zeit in Italien ein ganz ähnliches Werk, dieselben Dichter umfassend, und sogar unter fast dem gleichen Titel erschien.[2] Ein falscher Patriotismus, verbunden mit dem Unwillen darüber, daß hier ein Deutscher es wage, ihre Dichter gründlicher zu verstehen als sie selbst, fand von seiten italienischer Gelehrten ein leichtes Spiel, sich in dem Tadel gegen den italienischen Stil jenes anmaßenden Deutschen Luft zu machen, über dieser Aussetzung aber dem höchst verdienstlichen kritischen Wert der deutschen Ausgabe zu verkennen. Für solche Erfahrungen ward Adolf Wagner durch das wohlwollende Interesse Goethes an seinem

[1] ‚Nur wer sich selbst jahrelang mit Dante beschäftigt, weiß die ungeheuere Masse des darin verarbeiteten Materials und die darauf verwendete Mühe des Herausgebers ganz zu schätzen‘, sagt ein älterer Kenner und Beurteiler des Parnasso, L. G. Blanc, in der Hallischen ‚Allg. Literatur-Zeitung‘ 1827, III Nr. 312/13. — [2] Parnasso classico italiano. Padua, 1827.

Werke reichlich entschädigt; ebenfalls geschah es in Anlaß dieser hochbedeutenden Arbeit, daß die Universität Marburg, bei der Feier ihres dreihundertjährigen Bestehens im Juli 1827, sein Verdienst durch seine Ernennung zum ‚Doktor der Philosophie und Magister der freien Künste' erkannte. In diese Zeit fallen nun auch die ersten engeren Beziehungen zwischen dem Onkel Adolf und dem (Ende 1827) nach Leipzig übergesiedelten Richard, und des Oheims ehrwürdige Erscheinung machte auf den empfänglichen Sinn des heranreifenden Jünglings einen bleibenden Eindruck.

Es war für den jungen Richard Wagner eine Zeit gewaltiger innerer Gährung; die begeisterte Lust zu philologischen Studien, die ihn auf der Dresdener Kreuzschule erfüllt hatte, drohte in Leipzig unter einer ‚tödlich falschen Zucht' zu erlahmen. Von den beiden Leipziger Gelehrtenschulen, der Nikolai-Schule und der ehrwürdigen Thomana befand sich die letztere, auf welcher Vater und Onkel dereinst ihre Erziehung und Bildung erhalten hatten, soeben in einem Übergangszustand: das alte Schulgebäude wurde von der höchsten Spitze bis zur untersten Schwelle einem zeitgemäßen Umbau unterzogen; Richard wurde demnach dem Nikolai-Gymnasium übergeben. ‚Wie es meinen Lehrern an der Nikolaischule möglich wurde, jene Anlagen und Neigungen gänzlich in mir auszurotten, ist mir wohl erinnerlich und aus dem Gebahren jener Herren erklärlich', sagt Wagner in jenem, bereits zitierten späteren Rückblick auf seine Dresdener und Leipziger Schulerfahrungen. Und in der autobiographischen Skizze von 1842 heißt es: ‚Auf der Nikolaischule setzte man mich nach Tertia, nachdem ich auf der Kreuzschule in Sekunda gesessen; schon dieser Umstand erbitterte mich so sehr, daß ich von da ab alle Liebe zu den philologischen Studien fahren ließ. Ich ward faul und liederlich, bloß mein großes Trauerspiel lag mir noch am Herzen'. Um diese Zeit trat ihm neben die Gestalt des einen, im tiefsten Innern verehrten Halbgottes Shakespeare noch eine zweite, gleich mächtige, von deren Dasein er bis dahin nur eine ganz unbestimmte Vorstellung gehabt hatte. Im Umgang mit dem Onkel Adolf war ihm, über alle bisherige, knabenhafte Schwärmerei hinweg, die Erscheinung des großen Dichters als schöpferische Persönlichkeit noch näher getreten, bis zur Sichtbarkeit und Handgreiflichkeit. ‚Ich entsinne mich', so erzählt er selbst in späterer Zeit,[1] ‚aus meinen ersten Jünglingsjahren eines Traumes, wo ich träumte, Shakespeare lebte und ich sähe ihn und spräche mit ihm, wirklich, leibhaftig. Der Eindruck ist mir unvergeßlich, und ging in die Sehnsucht über — Beethoven zu sehen, der doch auch schon tot war.' Mit diesen Worten ist der große Übergang bezeichnet, der sich in dem erregten Innern des jugendlichen Genius durch eine neue, ungeahnte Bekanntschaft vollzog.

[1] Band III[1] des vorliegenden Werkes, S. 9.

Während er nämlich sein großes Trauerspiel vollendete, empfing er den seine ganze kommende Entwicklung bestimmenden, gewaltigen künstlerischen Eindruck. Er hörte in den Gewandhaus-Konzerten Beethovensche Musik. — Von Beethoven hatte er zuerst erfahren, als man ihm auch von dem Tode des Meisters erzählte: dann erst lernte er auch seine Musik kennen, gleichsam angezogen von der rätselhaften Nachricht seines Sterbens. Die Symphonien Beethovens wurden in den alten Gewandhaus-Konzerten nebst den anderen Hauptwerken der klassischen Instrumentalmusik ohne eigentlichen Dirigenten, unter dem Vorspiel des Konzertmeisters Matthäi († Nov. 1835), alle Winter regelmäßig durchgespielt. Eine neue Welt ging bei ihrer Anhörung dem stammenden jungen Hörer auf; eine entzückende Offenbarung des Unsäglichen sprach zu seinem mächtig erregten Innern. Die entscheidende Einwirkung dieser Bekanntschaft spiegelt sich in der Novelle ‚eine Pilgerfahrt zu Beethoven' ab. Wagner läßt deren Helden von seiner Jugend erzählen: ‚Ich weiß nicht, wozu man mich eigentlich bestimmt hatte; nur entsinne ich mich, daß ich eines Abends eine Beethovensche Symphonie aufführen hörte, daß ich darauf Fieber bekam, krank wurde und, als ich wieder genesen, Musiker geworden war. Aus diesem Umstande mag es wohl kommen, daß, wenn ich mit der Zeit auch wohl andere schöne Musik kennen lernte, ich doch Beethoven vor allem liebte, verehrte und anbetete'. Der Zustand in seinem eigenen Innern gelangt in dieser Darstellung deutlich zum Ausdruck. Auch mit Mozart erhielt er, zumal durch eine Anhörung seines ‚Requiem', Anlaß zu inniger Befreundung; doch kehrte er stets wieder zu den unerschöpflichen Schätzen Beethovens zurück, und diese waren es, die ihn nunmehr mit klarem Bewußtsein leidenschaftlich zur Musik bestimmten.

Zu den Eindrücken der Gewandhaus-Konzerte kam die Bekanntschaft mit Beethovens ‚Egmont'-Musik. Mit einem Schlage ward es ihm klar, daß er um alles in der Welt sein fertig gewordenes Trauerspiel nicht anders von Stapel lassen könne, als mit einer ähnlichen Musik versehen. Die Fähigkeit, diese so nötige Musik selbst zu schreiben, traute er sich ohne jedes Bedenken zu. Er sah wohl ein, daß es gut sein dürfte, sich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären; doch erschien ihm diese Notwendigkeit nicht als Hindernis, sondern als Sporn. Auf acht Tage lieh er sich Logiers ‚Methode des Generalbasses', und studierte mit Eifer darin. Das neu ergriffene Studium trug nicht so schnelle Früchte, als er erwartet hatte, doch konnte ihn dies nicht abschrecken: die Schwierigkeiten reizten und fesselten ihn. Wie er einst — kurz und gut — sich zum Dichter bestimmt hatte, so beschloß er jetzt, Musiker zu werden. Inzwischen war sein großes Trauerspiel von seiner Familie entdeckt worden, und die Mutter, wie die Angehörigen, darüber in große Betrübnis geraten. Es lag am Tage, daß er über seinen dichterischen Plänen seine Schularbeiten auf das Gründlichste vernachlässigt hatte:

er ward mit aller Strenge zu fleißiger Fortsetzung seiner vorgeschriebenen Studien angehalten. Was blieb ihm unter solchen Umständen zu tun übrig, als das heimliche Erkenntnis seines Berufes zur Musik so lange zu verschweigen, bis er deutlichere Beweise für seine Befähigung zu dem erwählten Berufe aufweisen könne? Wenn er dann mit seinen musikalischen Privatstudien sich hinlänglich herangereift fühlen würde, wollte er mit dessen Entdeckung hervortreten. In aller Stille komponierte er einstweilen — eine Sonate, ein Quartett und eine Arie.

In diese Zeit der gährenden Zweifel fallen seine eben erwähnten, ersten engeren Beziehungen zu dem Onkel Adolf, dessen anregende Erscheinung, mit seiner vielseitigen Kenntnis und Gelehrsamkeit, seiner weitumfassenden Weltansicht, seiner lebens- und schwungvollen Art zu sprechen und zu rezitieren, seiner humorvollen Ironie, seinem ausdrucksvoll edel gebildeten Antlitz, das trotz der verkümmernden Einflüsse von Krankheit und Resignation noch die Spuren ehemaliger Schönheit verriet, mitten in all jene neuen Eindrücke und Lebenserfahrungen hereinragte. Was Wunder, daß hier feurige Jugend und ein noch lebenerfülltes Alter sich wechselseitig anzogen und doch wieder ihrer Verschiedenheit bewußt wurden? Richards leidenschaftliche Neigung für die Musik bereitete ihm gegen die Seinigen harte Kämpfe; oft mußte es ihm dünken, als würde er hierin von dem Oheim besser verstanden. Und dann dessen Kenntnis und Wertschätzung der großen Dichter aller Zeitalter und Nationen; seine lebhafte Teilnahme für die Angelegenheiten des Theaters, so wenig er mit dessen ‚heutiger Entstellung und Verbildung' einverstanden war; seine gleichzeitige Hochschätzung Tiecks und Webers, die einander in Dresden mehr nur als Gegner gegenüber gestanden (S. 96). Und die freie und sichere Art, mit der er sich über etwaige eigene literarische Gegner hinwegzusetzen wußte! Um eben diese Zeit hatte Adolf Wagner seine Schrift über ‚Theater und Publikum' veröffentlicht. Sie war in Anlaß der unwürdigen Theatervorfälle entstanden, die sich bei Gelegenheit der Aufführung von Calderons ‚Dame Kobold' am Dresdener Hoftheater abspielten. Die Zuhörerschaft hatte das vermeintlich ihr aufgedrängte Stück des spanischen Dichters mit Mißfallen aufgenommen, und eine Wiederholung beim ersten Auftreten der Schauspieler durch gewaltsames Toben und Pochen unmöglich gemacht. Dieser Art von ‚Majestät des Publikums' war der Onkel in seiner Abhandlung entgegen getreten; die gleichen Stimmen, die sich zuvor gegen die Anmaßung Tiecks, das Publikum ‚erziehen' zu wollen, erhoben hatten, vereinigten sich nun gegen ihn, der die Partei des Angegriffenen genommen. Man zieh ihn des Geschmacks-Absolutismus: ‚mit der Fahne, auf die er den Namen Goethes geschrieben, in der hocherhobenen Hand, und das Feldgeschrei: Tieck! auf den Lippen, ziehe er gegen den rebellischen Geschmack des Publikums in einen Windmühlenkampf; sich erdreistend, den Direktionen den Weg zeigen zu

wollen, auf dem sie die deutsche Bühne aus ihrer verstockten ‚Verrottung' erheben sollten' (Leipziger Literaturzeitung vom 12. Juni 1827). Ähnlich und noch ungezügelter lauten die Angriffe in der ‚Mitternachtszeitung'. Hierauf schwieg nun der also Geschmähte, und ließ die Heftigkeit sich durch sich selbst vernichten. ‚Viel Feinde habe ich nicht, Gegner aber doch glücklicher Weise so viele, als zu meiner eigenen Entwickelung und Reife nötig sein mögen', sagte er bei ähnlichen Anlässen. In anderen Fällen hielt er es jedoch seiner nicht für unwert, sich ‚mit jener Komödiantenmanier eine kleine Bewegung zu machen'. Aber ‚der Hans Hagel sei überall entsetzlich dumm'. ‚Beinahe kann man einen jetzt keinen Esel nennen, ohne sich vorwerfen zu lassen, man stichle doch gar zu fein. Und um solches Gesindels Beifall können jene Schächer noch buhlen? Verhüte Gott, daß dir je so etwas in den Sinn komme!' An Weber achtete er die Tiefe und Vielseitigkeit seiner Bildung: ‚Bedenke, wie wissenschaftlich gebildet Karl Maria v. Weber war, und daß Virtuosität gar zu oft den Fluch der Einseitigkeit trägt. Auch die Kunst ist, wie alles was der Geist ausgebiert, eine unendliche Welt, die aus dem Ganzen und Großen betrieben sein will!' — Für die geschichtlichen Weltverhältnisse besaß er einen weiten Blick, und verleugnete sich nicht das hohe Alter unserer Zivilisation: ‚unser Weltteil ist eine überreife Frucht, welche ein Sturm abschütteln wird: nach Amerika geht der Zug der Geschichte'. Äußerungen dieser Art sind seinen Briefen entnommen; lebhafter, ausführlicher wird seine mündliche Beredsamkeit sie seinem jugendlich feurigen Zuhörer vorgetragen haben.

Zu diesen persönlichen Anregungen im Verkehr mit dem Onkel kam die Beschäftigung mit einem Schriftsteller, der ihm schon während seines letzten Dresdener Aufenthaltes nahe getreten war und seine erregte Einbildungskraft in anderer Richtung bestärkte. Es waren die — erst kürzlich durch Ed. Hitzig gesammelten — Schriften E. T. A. Hoffmanns: aus ihnen wehte dem jungen Beethoven-Enthusiasten eine der seinigen verwandte Auffassung der Musik entgegen, wie sie ihm schon in jenen frühesten Jahren durch die geheimnisvollen Eindrücke des ‚Freischütz', dann aber mit einem Schlage durch die erste Anhörung Beethovenscher Tonwerke sich erschlossen hatte. Nährte sich diese seine Begeisterung für die Musik schon damals aus keinerlei äußerer Klangbefriedigung, sondern aus der erfolgten Berührung mit ihrem innersten Lebensquell, dem zauberhaften Reich jener Traumwelt, aus welcher heraus uns der Musiker ‚mit dem Wundertropfen seiner Klänge besprengt, um unser Wahrnehmungsvermögen für jede andere Wahrnehmung, als die der inneren Natur der Dinge außer Kraft zu setzen'; hatte er zum ersten Male in unbeschränkter Fülle jene Sprache der Instrumentalmusik vernommen, durch welche sie uns ‚einen der logischen Vernunft unzugänglichen Zusammenhang der Phänomene der Welt aufdeckt, mit so überwältigender Überzeugung, daß sie uns in dieser offenbarenden Allgewalt mächtiger als alle Philosophie und

Logik dünken muß': so fand er für sein eigenes Gefühl von der Sache in so mancher tiefsinnigen Äußerung Hoffmanns die sonst vergeblich gesuchte Bestätigung. Wirklich ist das, was in den exzentrisch genialen Improvisationen des wahnsinnigen Kreisler, oder in den enthusiastischen Unterredungen der Serapionsbrüder, als Hoffmannsche ‚Ästhetik' uns entgegentritt, in den wesentlichen Punkten die bestimmte Vorausnahme derjenigen Einsichten in das Wesen der Tonkunst, durch deren systematische Darlegung und Einreihung in seine gesamte philosophische Weltanschauung erst Schopenhauer die lang angesammelte Schuld der theoretischen Erkenntnis an die Musik abgetragen hat. Dazu kam nun die Wirkung des märchenhaft lebendigen Zauberspieles der Hoffmannschen Erzählungen, die ihm so unvergleichlich eigene Mischung des grauenhaft Unheimlichen und des ironisch Skurrilen, die Anknüpfung des mystisch Geheimnisvollen an die unmittelbare Wirklichkeit gegebener wohlbekannter Lokalitäten (z. B. Dresdens); die Fülle seiner Gestalten, von dem geheimnisvollen Rat Krespel bis zum Kapellmeister Kreisler, vom Studenten Anselmus bis zum Archivarius Lindhorst, sie prägten sich der Phantasie seines jugendlichen Lesers so unwiderstehlich ein, daß sie dem erwachsenen Meister bis in späteste Zeiten stets gegenwärtig blieben, und jederzeit gern von ihm durch erneute Lektüre als verkörperte Jugenderinnerungen aufgefrischt wurden.[1] Für jetzt rief der Umgang mit dem phantastischen Autor nach seinen eigenen Worten den ‚tollsten Mystizismus' in seinem Kopfe hervor. Seiner jugendlich erhitzten Vorstellung zeigten sich die Tonverhältnisse und -Bewegungen wie gespenstisch-lebendige Wesen an, die sich in den aufregendsten Phantasmagorien ganz persönlich fühlbar machten.[2] Am Tage, in halbwachen Träumen, hatte er Visionen: Grundton, Terz und Quinte erschienen ihm leibhaft und offenbarten ihm ihre wichtige Bedeutung; was er in diesem Sinne aufschrieb, ‚starrte von Unsinn'. Nie ließ ihn jedoch bei seinem Studium der Musik der dichterische Nachahmungstrieb ganz los; er ordnete sich jedoch um diese Zeit dem musikalischen unter, zu dessen Befriedigung er ihn nur herbeizog. So machte er sich, angeregt durch die Pastoral-Symphonie, an ein Schäferspiel, das in seiner dra-

[1] Nach dem Zeugnis Z. Funcks in seinem ‚Leben Hoffmanns' hat übrigens zur Entstehung des Studenten Anselmus kein anderer als — Adolf Wagner den ersten indirekten Impuls gegeben, durch seine Übersetzung der englischen Schrift des James Beresford: ‚Menschliches Elend' a. d. Engl. des J. B. übersetzt durch Adolf Wagner, nebst Gegenbeweisen aus den Kupfern von Joh. Arnold Kanne; 2 Tle.; Bayreuth-Lübeck, 1810. ‚Hoffmann fand dieses Buch ein Jahr vor seinem Abgang aus Bamberg in meiner Bibliothek, und es ergötzte ihn so sehr, daß er es wohl ein halb Dutzend Mal durchlas, Auszüge daraus machte und mir mitteilte, wie ihm durch dieses Buch der Gedanke aufgegangen sei, einen Charakter in Form einer Novelle darzustellen, der vom Schicksal dazu verdammt sei, wo er gehe und stehe, Unglück zu erleben und um sich zu verbreiten. Erst in Dresden faßte er die Idee wieder auf und verarbeitete sie zu dem Märchen ‚der goldene Topf' usw.' (Z. Funck, Erinnerungen a. m. Leben in biographischen Denksteinen, I, S. 118-120). — [2] Richard Wagners Lebensbericht S. 17.

matischen Beziehung wiederum durch Goethes ‚Laune des Verliebten' angeregt war. Hier machte er gar keinen dichterischen Entwurf, schrieb Musik und Verse zugleich, und ließ die Situationen ganz aus dem Musik- und Versemachen entstehen.

Um diese Zeit mochte ihm zuerst aus den Schriften Hoffmanns das dichterische Moment des ‚Sängerkrieges auf der Wartburg' entgegengetreten sein; auch die Tiecksche Erzählung vom Tannhäuser fiel ihm früh in die Hände, ohne einen tieferen Eindruck auf ihn zu machen. Nur die Einnerung an diese erste Bekanntschaft war ihm verblieben, als er in späterer Zeit beide wieder durchlas und es sich zum Bewußtsein brachte, weshalb die durchaus moderne, romantisch zerfließende Dichtung Tiecks ihn zu keiner Teilnahme bestimmen konnte. Doch blieben vielleicht aus beiden gewisse einzelne Bilder schon früh in seiner Einbildung haften. So mag das in der Einleitung der Hoffmannschen Erzählung enthaltene Traumgesicht des Dichters zur Entstehung des Schlußbildes des ersten Tannhäuser-Aktes eine früheste Anregung gewährt, oder wiederum der ganz episodische Zug bei Tieck, das letzte Erscheinen Tannhäusers, bleich, abgezehrt, in zerrissenen Wallfahrtskleidern, zu der gewaltigen Szene der Pilgererzählung im dritten Akte der jugendlichen Seele unbewußt den ersten Keim eingepflanzt haben, durch welchen der späteren künstlerischen Konzeption der Boden bereitet war. Doch bleibt es gewagt, für solche innerste Vorgänge in den Tiefen des werdenden Dichtergeistes Vermutungen aufzustellen, zu denen in den eigenen Erinnerungen des Meisters ein bestimmter Anhaltspunkt nicht geboten ist.

Wohl war seine ausgesprochene Neigung zur Musik im Familienkreise zu erneuter Beratung gelangt, immer aber unter der besorgten Voraussetzung, es handele sich dabei nur um eine vorübergehende Leidenschaft, da sie durch keinerlei Vorstudien, insbesondere durch keine bereits erlangte Fertigkeit auf irgend einem Instrumente gerechtfertigt erschien. So kam es denn vorübergehend dazu, daß er bei dem jungen Leipziger Musiker Robert Sipp, Mitglied des Theater- und Gewandhaus-Orchesters, Violinunterricht erhielt.[1] Aber es ging ihm auch mit diesem Instrumente nicht anders, als seinerzeit mit dem Klavier; er ließ es nach einigen Monaten wieder liegen. Für ihn bedeutete ein Studium der Musik eben nicht die virtuose Beherrschung irgend eines

[1] R. Sipp, geb. 1806, also nur sieben Jahre älter, als sein damaliger Schüler, erlebte dessen ganze spätere Entwicklung und erreichte ein hohes Alter. Wagner ‚behielt seinen einstigen Lehrer in gutem Andenken und lud ihn zum Beweise seiner Anhänglichkeit zu den Festspielen von 1876 als Ehrengast nach Bayreuth ein.' Als ältester Veteran der Leipziger Musikergemeinde verbrachte Sipp am 5. Juli 1896 in geistiger Frische und körperlicher Rüstigkeit seinen 90. Geburtstag und empfing dazu, unter den mannigfach ihm dargebrachten Gratulationen, auch die Glückwünsche Siegfried Wagners und seiner Mutter. Er starb, 93½ Jahr alt, am 21. Dezember 1899 in Gohlis-Leipzig.

einzelnen Instrumentes, sondern etwas ganz anderes: die Geheimnisse der Kompositionslehre, der Harmonie und des Kontrapunktes, die er zuerst durch die Logiersche Methode des Generalbasses zu ergründen versucht hatte. Endlich wurde ihm auch auf diesem Gebiete der Unterricht eines tüchtigen Musikers, Gottlieb Müllers, späteren Organisten in Altenburg, zu teil. Der arme Mann hatte mit seinem Schüler große Not. ‚Er mußte mir erklären, daß, was ich für seltsame Gestalten und Gewalten hielt, Intervalle und Akkorde seien.‘ Im übrigen bezeichnete Wagner selbst wenige Jahre später[1] seine Unterrichtsstunden bei Herrn Müller als eine ganze Kette von niederdrückenden Beweisen einer fast pedantisch strengen ‚Offenherzigkeit‘. Er sei damals ‚gegen die verletzendsten und abschreckendsten Angriffe seines jugendlichen Strebens abgehärtet worden‘. Dabei schien ihm die ganze Theorie mehr darauf eingerichtet, zu lehren, was man *nicht* tun dürfe, als Rat zu geben, was man eigentlich tun solle. Die erlernten Regeln standen ihm wie Wegweiser mit der Aufschrift: ‚verboteuer Weg‘ vor den Augen; wohin er immer wollte, wurde ihm, gleich Tamino, oder gleich dem Helden seines eigenen Trauerspieles, ein ‚Zurück‘ entgegengerufen. Was konnte für die Mutter betrübender sein, als zu erfahren, daß Richard sich auch in diesem Studium als nachlässig und unordentlich erwies? Sein Lehrer schüttelte den Kopf, und es kam so heraus, als würde auch hier nichts Gescheidtes aus ihm werden.

Er selbst wußte es besser, nur konnte er es den anderen ‚nicht sagen‘. In all seinem dunklen Drange leuchtete ihm in seinem Innern ein heller Leitstern, dem seine heißeste Jünglingssehnsucht geweiht war, dem er inniger vertraute, der ihm heller strahlte, als alle Nebelflecken der Theorie. Beethoven hieß dieser Stern, und hier in den schlichten Gewandhauskonzerten war er ihm aufgegangen. In mystischer Schwärmerei durchwachte er, wie er selbst nachmals erzählt, seine Nächte über dem Studium und der Abschrift dieser geheimnisvollen Partituren, bei flackerndem Lampenschein, in glutvoller Versenkung, im wachen Fiebertraum, über das vor ihm aufgeschlagene Zauberbuch gebeugt, die Seele erfüllt von dem tönenden Leben jener Zeichen und Runen, wie er sie dort durch die Hand des Meisters auf das bleiche Papier gebannt fand. ‚Ist es doch‘, um mit seinem damaligen Lieblingsschriftsteller Hoffmann zu reden, ‚nicht zu leugnen, daß der Genuß eines Meisterwerkes, das man mit vollem Orchester gehört, im einsamen Zimmer die Phantasie oft wie damals aufregt und das Gemüt in dieselbe Stimmung versetzt.‘ Hier aber war noch mehr. Über die schwächlichen Reproduktionen des Gewandhausorchesters hinaus, berührte ihn bei diesem Anblick der unmittelbare Flammenhauch des verwandten Genius und belebte ihm die nachschaffende Phantasie

[1] In einem auf uns gekommenen Briefentwurf aus dem Jahre 1834 (an den Regisseur und Sänger F. Hauser).

den schattenhaften Umriß des großen Gemäldes mit den glühenden Farben des Originals. ‚Hatte noch vor wenigen Jahren das rührende Bild der geisterhaft kränklichen Persönlichkeit Webers, in geheimnisvoller Verbindung mit der lebensvollen Wirkung seines Werkes vom Theater herab, in dem staunenden Knaben einen unvergeßlich tief ergreifenden Eindruck hinterlassen, so gelangte doch erst durch Beethovens Symphonien der Jüngling zu einer neuen gewaltigen Offenbarung: nun erst erschien ihm die Musik vollends als eine ganz dämonische Macht, der man nicht mit dem Maße äußerer Form beikommen könne.'[1] ‚Ich kannte keine Lust mehr, als mich so ganz in die Tiefe dieses Genius zu versenken', läßt er in der Folge seinen ‚deutschen Musiker in Paris' von sich erzählen, ‚bis ich mir einbildete, ein Teil desselben geworden zu sein, und als dieser kleinste Teil fing ich an, mich selbst zu achten, höhere Begriffe und Ansichten zu bekommen, kurz das zu werden, was die Gescheidten gewöhnlich einen Narren nennen.' Das übergewaltig andrängende Dämonium der Musik hatte ihn zum Musiker gemacht; es erregte in ihm, nach jenem ersten, noch unbewußten Empfängnis der Knabenzeit, eine leidenschaftlich bewußte Hingabe an die Musik, die bis dahin in ihm mit dem Sinn für die Poesie um die Herrschaft gestritten.

[1] Richard Wagners Lebensbericht (deutsche Rückübertragung von The work and mission of my life) S. 16 17.

VII.

Leipziger Hoftheater und Julirevolution.

Das Leipziger Hoftheater. — Goethes ‚Faust‘: Rosalie Wagner als Gretchen. — Aubers ‚Stumme von Portici‘: Rosalie als Fenella. — Rossinis ‚Tell‘. — Die Julirevolution macht Wagner zum ‚Revolutionär‘. — Leipziger Volkstumulte. — Aus der Nikolai- in die Thomasschule. — Ouvertüren für großes Orchester. — Aufführung der Paukenschlag-Ouvertüre.

Nach vielen Abschweifungen bald nach dieser, bald nach jener Seite hin traf mich der Eindruck der Julirevolution im angetretenen achtzehnten Lebensjahre. Er war heftig und vielfach anregend.

Richard Wagner.

Eine Tonmasse ohne individuelle Bestimmtheit ihrer Glieder ist gar nicht vorhanden, und kann höchstens gedacht, nie aber verwirklicht werden. Das, was diese Individualität aber bestimmt, ist die besondere Eigentümlichkeit des einzelnen Instrumentes.

Richard Wagner.

Mit der Aufführung von Calderons ‚Leben ein Traum‘ hatte am 11. Mai 1828 das Leipziger Theater eine elfjährige Epoche seines Bestehens (seit August 1817) abgeschlossen. Der bisherige Direktor Küstner machte zwar noch einige Versuche zu seiner ferneren Erhaltung, aber vergeblich, — seine Unterhandlungen mit dem Leipziger Rat scheiterten an dem Mangel an Willfährigkeit von seiten des letzteren. Der Stadtrat betrieb vielmehr bei der Regierung die Begründung eines Hoftheaters zu Leipzig, welches zwar unter der Oberleitung der Dresdener Intendanz stehen, aber eine eigene Verwaltung haben sollte, und gelangte damit auch zum Ziele. Das Leipziger Hoftheater wurde am 2. August 1829 mit Shakespeares ‚Julius Cäsar‘ eröffnet.

Das neue Unternehmen entfaltete nicht allein viel äußeren Glanz, sondern erweckte auch durch die verhältnismäßige Gediegenheit seiner Aufführungen, in der es der Küstnerschen Periode zum wenigsten nicht nachstand, sogleich günstige Vorurteile für sich. So blieb es denn auch auf die fernere Entwickelung Richards nicht ohne Einfluß, da ihm dessen regelmäßiger Besuch durch die fortgesetzten Beziehungen seiner Familie zum Theater offen stand.

Zwar hatte Schwester Luise mit dem Abschluß der Küstnerschen Ära zugleich für immer der Bühnentätigkeit entsagt und war bereits am 16. Juni 1828 mit Friedrich Brockhaus getraut worden; — dafür war nun aber mit der Eröffnung des Hoftheaters Rosalie in dessen Künstlerverband eingetreten. Sie war nicht direkt aus ihrer früheren Prager Stellung in das Leipziger Engagement übergegangen, sondern hatte auf kurze Zeit der Hamburger Bühne angehört und in Darmstadt und Kassel mit Erfolg Gastrollen gegeben,[1] ohne sich einstweilen an einen anderen Ort binden zu wollen, als an die Vaterstadt, in welcher die solenne Neubegründung des ‚Hoftheaters' soeben im Werke war. In ihrer äußeren Erscheinung wird sie uns um diese Zeit übereinstimmend als eine schöne Blondine von zarter, schlanker Gestalt mit wohlklingendem, seelenvollen Organ geschildert; ihr ‚Amorköpfchen habe in manchen Kostümen lebhaft an Henriette Sontag erinnert'. Als Musikdirektor des neuen Unternehmens war der junge Heinrich Dorn, auf Empfehlung Reißigers, angestellt. Er war 1804 zu Königsberg i. Pr. geboren, somit kaum zehn Jahre älter als Wagner; sein jüngerer Stiefbruder, Louis Schindelmeißer, stand mit Richard in einem Alter; freundschaftliche Beziehungen beider zu Wagner ergaben sich durch ihren regelmäßigen Verkehr in Friedrich Brockhaus' gastfreiem Hause.

Der junge Leipziger Musikdirektor entstammte einer wohlsituierten Königsberger Kaufmannsfamilie; sein Stiefvater Schindelmeißer war seinerzeit ein nicht minder wohlhabender Rentier von musikalischen und literarischen Neigungen gewesen, und beiden Brüdern schon früh eine solide, durch keinerlei ungewöhnliche oder geniale Regungen gestörte, musikalische Schulung zuteil geworden. Bereits hatte Dorn zwei von ihm selbst komponierte Opern in Berlin und Königsberg zur Aufführung gebracht, zu deren einer (der ‚Bettlerin') ihm Holtei den Text gedichtet. Während seiner Leipziger Musikdirektor-

[1] Über ihr Auftreten in Darmstadt Mai 1828 lesen wir in einer Korrespondenz der ‚Abendzeitung': ‚Obgleich dieser jungen Künstlerin ein bedeutender Ruf voranging, so übertraf Dem. Wagner in einer großen Zahl von Gastrollen die Erwartungen des Publikums. Sie ist eine höchst anmutige Erscheinung, eine zarte, jugendliche Gestalt mit einem angenehmen Organ, das zum Herzen spricht ... Porzia im ‚Kaufmann von Venedig' wurde unter die gelungensten Leistungen unseres Gastes gesetzt, und sie ist es wirklich ... Es sind von seiten unserer Intendanz Schritte gemacht worden, diese ausgezeichnete junge Künstlerin auf immer für unsere Hofbühne zu gewinnen; das Publikum hat sich für Dlle. Wagner so entschieden, wie lange für keine andere, ausgesprochen.' Und in einem Bericht aus Kassel: ‚Dem. Rosalie Wagner, vom Hamburger Stadttheater, gastierte in fünf verschiedenen Rollen und zeigte sich in jeder derselben als denkende Künstlerin. Jeder dieser Charaktere war ein vollendetes Ganze, aber die Palme möchte ich ihr für ihre Darstellung der Porzia reichen, weil unser Gast Shakespeare in den kleinsten Nüancen verstanden zu haben schien ... Wie ich höre, soll dem gern gesehenen Gaste ein vorteilhaftes Engagement von unserer Direktion angetragen worden sein; es wäre zu wünschen, daß sie es annähme' Abendzeitg. Nr. 127 v. 28. Mai 1829.

tätigkeit entfaltete er auch, wo sich ihm Gelegenheit dazu bot, eine erfolgreiche Lehrtätigkeit; zu seinen Schülern in der Kompositionslehre gehörte Robert Schumann, der soeben das Studium der Rechtsgelehrsamkeit mit dem der Musik vertauscht hatte; auch bildete er die talentvolle Henriette Wüst aus dem Leipziger Theaterchor zur Sängerin heran.[1] An Wagners frühester musikalischer Entwickelung nahm er seinen eigenen Äußerungen zufolge einen regen Anteil, und der Unterschied der Jahre, wie die ihm eigene, damals noch durch keinen Neid auf den Ruhm des jüngeren Musikers beeinträchtigte, joviale Bonhomnie, brachte ihn dabei recht ungezwungen in die Stellung eines Gönners und Förderers jugendlich feuriger Bestrebungen. Wiederum war dem, noch tastenden und versuchenden Künstler der Anschluß an das bereits anerkannte Talent, den erprobten Musiker in Amt und Würden, willkommen und Schindelmeißer als Altersgenosse scheint mit seiner offenen, ehrlichen Natur als vermittelndes Bindeglied zwischen beiden gestanden zu haben. Seine Duzfreundschaft mit Wagner wenigstens muß wohl bereits auf diese Leipziger Periode zurückführen, während zu Dorn, bei aller heiteren Kordialität des Verkehrs bei Brockhausens und in ‚Reichels Garten'[2] doch noch das Respektverhältnis des jungen Mannes gegen den älteren in dem beiderseitigen ‚Sie' zum Ausdruck gelangt. Dorns eigene Eindrücke von der jugendlichen Persönlichkeit Wagners hat er später in eindrucksvollen Zügen festgehalten. ‚Ich zweifle', sagt er, ‚daß es zu irgend welcher Zeit einen jungen Tonsetzer gegeben, der mit Beethovens Werken vertrauter gewesen wäre, als der damals siebzehnjährige[3] Studiosus Wagner. Des Meisters Ouvertüren besaß er größtenteils in eigenhändig abgeschriebenen Partituren; mit den Sonaten ging er schlafen, mit den Quartetten stand er auf; die Lieder sang er, die Konzerte pfiff er (denn mit dem Spielen wollte es nicht recht vorwärts); kurz es war ein wahrer furor teutonicus, der, gepaart mit höherer wissenschaftlicher Bildung und eigentümlicher geistiger Regsamkeit, kraftvolle Schößlinge zu treiben versprach.'

Die Eröffnung der neuen Bühne war, wie bereits gemeldet, am 2. August 1829 mit Shakespeares ‚Julius Cäsar' in der Schlegelschen Übersetzung feierlichst vor sich gegangen. Rosalie sprach den Prolog, dann folgte eine von

[1] Sie machte ihren ersten Versuch als Zerline im ‚Don Juan' im Dezember 1829, ging 1833 an das Dresdener Hoftheater, empfing hier ihre völlige Ausbildung durch den berühmten Gesangmeister Mieksch und war bei der ersten Aufführung des ‚Rienzi' (19. Oktober 1842 die Darstellerin der ‚Irene'. — [2] Vgl. die Erwähnung in einem Briefe an Schindelmeißer vom 1. Mai 1852: ‚Vielleicht teilst du mir einmal etwas über deinen Bruder mit — aus Erinnerung an Reichels Garten in Leipzig?' — Es kann hiermit indes doch nur die spätere Familienwohnung (der Mutter und Rosaliens) vom Oktober 1835 ab, gemeint sein. — [3] Dorn schreibt allerdings ‚achtzehnjährige'; aber bei seiner ersten Bekanntschaft mit Wagner (1829) stand dieser tatsächlich erst in seinem siebzehnten Lebensjahre.

Dorn komponierte Festouvertüre: in der Aufführung selbst war die Darstellung des Brutus durch Rott, sowie die vortrefflich inszenierten Volksszenen, eindrucksvoll. Ein Hauptereignis in den Annalen des Leipziger Hoftheaters aber war die erstmalige Aufführung des Goetheschen ‚Faust', mit welcher noch im Eröffnungsmonate, am 28. August, mit Rott als Faust und Rosalie als Gretchen, Goethes achtzigster Geburtstag vor einem zum Erdrücken vollen Hause gefeiert wurde. ‚Der deutsche Geist schien sich ein wenig aufrütteln zu wollen; das Theater sollte seinen Teil daran haben', so gedenkt Wagner dieses merkwürdigen Vorganges. ‚Noch lebte der alte Goethe: gutmütige Literaten waren auf den Gedanken gekommen, seinen ‚Faust' auf das Theater zu bringen. Das edle Gedicht schleppte sich, verstümmelt und unerkennbar, traurig über die Bretter: aber — das Gretchen wurde eine ›gute Rolle‹: und es schien namentlich der Jugend zu schmeicheln, bei manchem witzigen und kräftigen Worte des Dichters beifällig laut sich vernehmen lassen zu können'. Seit Klingemann in Braunschweig am 19. Januar desselben Jahres mit dem Gedanken und der Ausführung einer Verpflanzung der Goetheschen Dichtung auf die dortige Hofbühne vorausgegangen war, war den größeren deutschen Theatern die Wiederholung des scheinbar so wohlgeglückten Experimentes nahe gelegt; Dresden, Leipzig und Weimar hatten sich den bedeutungsvollen Ehrentag des greisen Dichters dazu ausersehen. Aus der Umgegend Leipzigs waren zahlreiche Zuschauer zu der Festfeier herbeigeströmt; eine Stunde vor Beginn der Vorstellung war das Haus in allen Räumen von einer gespannten festlichen Versammlung angefüllt. Ein von Tieck gedichteter Prolog eröffnete den Abend. Es war ein ergreifender Moment, als am Schlusse desselben ein donnernder Applaus von Logen und Balkons sich erhob, und die Begeisterung in aller Augen glänzte, im erhebenden Bewußtsein, daß in dem gleichen feierlichen Augenblick ein gleicher Begeisterungsjubel allenthalben durch das ganze weite Deutschland wehte. Die Vorstellung dauerte von 6 bis ½11 Uhr, und trotz einer drückenden Hitze erfolgte keine Erschöpfung, kein Nachlassen der gehobenen Stimmung. Jedenfalls gehörten die, auch für Leipzig akzeptierten, nicht unbedeutenden Streichungen Tiecks noch zu den mindesten ‚Verstümmelungen und Entstellungen'; dagegen zeichneten sich die damaligen Leipziger Aufführungen durch eine ‚imponierende, den Verlauf der Katastrophe versinnlichende Schlußgruppe' (!) aus: es erschien nämlich über dem armen Gretchen ein schwebender Genius mit der Palme in blauem Licht, über dem am Boden liegenden Faust Mephistopheles, erhöht, in rotem Feuerscheine!

Rosaliens schauspielerische Leistung als Gretchen wird in sämtlichen uns bekannten Zeugnissen über ihre Bühnenlaufbahn (die in einem ziemlich umfänglichen Bande gesammelt vor uns liegen) als die ergreifendste und durchgebildetste unter ihren tragischen Partien geschildert. Ebenso übereinstimmend finden wir in den mehrfachen Berichten über diese erstmalige Verkörperung

ihrer nachmals hervorragendsten Partie bei ihrem ersten Auftreten einen Mangel an Naivität und eine gewisse Geziertheit gerügt: erst im Fortgang der Handlung habe sie alle Erwartungen übertroffen, und gegen das Ende sei die Leistung eine unwiderstehlich hinreißende gewesen. Ganz Ähnliches lesen wir von ihrer Cordelia in Shakespeares ‚König Lear'.[1] Vier Jahre später, als das Gretchen längst ‚eine gute Rolle geworden' war und zahlreiche Darstellerinnen erhalten hatte, fand Rosaliens Darstellung dieser Rolle an Heinrich Laube einen begeisterten Lobredner: besonders in der Wahnsinnszene. ‚Ich habe das Gretchen', schrieb Laube, ‚nie mit so intensiver Kraft der Empfindung spielen sehen. Es ist mir hier zum ersten Male beim Ausbruch von Gretchens Wahnsinn kalt bis ins Mark gedrungen, und ich habe bald eingesehen, woran es liegt. Die meisten Schauspielerinnen schrauben den Wahnsinn zum Pathos, zur Unnatur hinauf, sie sprechen ihn hohl, gespensterhaft. Rosalie Wagner sprach ihn mit derselben Stimme, mit der sie kurz zuvor ihre Liebesgedanken gesprochen; dieser grauenhafte Gegensatz brachte die größte Wirkung hervor. Ich meinte einen Augenblick, dieser übermenschliche Schmerz gehöre nicht mehr in das Gebiet der Kunst, und wenn der Wahnsinn so ergreifend dargestellt werden könnte, dürften die Dichter ihn nicht mehr schreiben . . . .'

In welchem Grade die Faustdichtung dem jungen Richard Wagner schon vor der Leipziger Aufführung nahe getreten sein möge, können wir durch nichts feststellen; daß er aber um diese Zeit beständig damit beschäftigt war, bezeugt uns aus seiner Erinnerung ein damaliger Mitschüler in der Sekunda der Nikolaischule: er habe das Buch immer heimlich unter dem Schultisch liegen gehabt, um es in den (damals von ihm immer grundsätzlicher vernachlässigten) Lehrstunden im günstigen Augenblick hervorzuziehen, und, unbekümmert um alles, was um ihn her vorging, darin zu lesen. Die daran geknüpfte ausführlich mitgeteilte Auseinandersetzung Wagners über einen ‚Operntext' im Anschluß an Goethes Faust will uns, besonders in der daselbst gewählten kühnen Form der direkten Rede, nicht eben als durchaus authentisch erscheinen; hübsch und natürlich aber ist der Zug, wie Wagner bei dieser Unterhaltung lebhaft und unvermittelt von einem zum anderen überspringt:

[1] ‚Ihre erste Szene krankte an unziemlicher Hypernaivität; dagegen war in der Katastrophe Natur, Seele, Innigkeit des poetischen Gefühles, was den erfreulichsten Beweis für ein der Künstlerin innewohnendes freieres schönes Talent liefert' (Abendzeitung). Um übrigens hier nicht in Gefahr zu kommen, die mehr oder weniger subjektiven Stimmen damaliger Rezensenten ohne Einschränkung zu verewigen (welchen doch an sich nicht mehr Bedeutung als den heutigen zugeschrieben werden kann!), sei hier aus mündlicher Überlieferung von Augenzeugen festgehalten, worin eigentlich die mehrfach in Rosaliens Leistungen hervorgehobene ‚Geziertheit' oder ‚Manier' bestand: nämlich in einer zu großen Detaillierung und Ausarbeitung des Einzelnen in Phrase und Vers.

‚Waren Sie gestern im Theater? — Idomeneo ist langweilig: — mir tun die Sänger leid, die da so einsam mit ihrer Arie vor dem Souffleurkasten stehen, — ringsum nichts als kahle Kulissen und so was wie ein antiker Stuhl, auf den sie sich nicht einmal setzen dürfen‘.[1] Doch blieb die Leipziger Oper unter Dorns geschickter Leitung nicht beim ‚Idomeneo‘ stecken; und unter den mancherlei Anregungen dieser Periode sind nach des Meisters eigenen Erinnerungen die um diese Zeit zuerst hervortretenden Marschnerschen Opern, wie ‚Der Templer und die Jüdin‘ zu nennen,[2] die, neben Spontinis ‚Vestalin‘ und — Aubers ‚Stummen von Portici‘, das Interesse des Publikums dauernd in Anspruch nahmen.

Aubers ‚Stumme‘! Noch in den späten Aufzeichnungen, die ihr Wagner im Jahre 1871, nach vier Dezennien widmet, lebt die Erinnerung an ihr erstes Erscheinen mit der gleichen Glut in ihm fort, die sie damals in dem jungen Faust- und Beethoven-Enthusiasten entzündete. Er hat sie jederzeit mit Bestimmtheit für das einzige und wahrhafte Nationalprodukt des französischen Geistes erklärt. ‚Ihr Eindruck‘, heißt es in diesem Rückblick, ‚warf bei uns alles um. Wir kannten zuletzt die französische Oper nur aus den Produkten der Opéra comique. Soeben war es Boieldieu gewesen, welcher mit seiner ‚Weißen Dame‘ uns heiter und sinnig erfreut hatte; Auber selbst war uns durch seinen ‚Maurer und Schlosser‘ auf das angenehmste unterhaltend geworden: die Pariser ‚große Oper‘ hingegen teilte sich uns immer nur noch in dem pathetischen Pompe der ‚Vestalin‘ usw. mit und erschien uns, alles in allem, mehr italienisch als französisch. Hier herrschte Steife und Frost: der geheime Fluch des Steifen, Langweiligen lag auf diesem Genre. Aber dies hörte nun plötzlich auf, als die ‚Stumme‘ kam. Hier war eine ‚große Oper‘, eine vollständige fünfaktige Tragödie, ganz und gar in Musik; aber von Steifheit, hohlem Pathos, oberpriesterlicher Würde und all dem klassischen Kram keine Spur mehr: heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hin-

[1] Siehe A. Löhn-Siegel, ‚Richard Wagner auf der Nikolaischule in Leipzig‘, in Kürschners Jahrbuch 1886, S. 72-73. — [2] Wir finden bei einem älteren Wagner-Biographen auch die Angabe, Wagner habe 1829 im Leipziger Hoftheater Marschners ‚Hans Heiling‘ gehört. Die orchestrale Einleitung und die stimmungsvolle, tiefpoetische Romanze soll auf ihn, der die Oper ‚als sechzehnjähriger Jüngling zum ersten Male hörte, einen ungeheuern, nachhaltigen Eindruck gemacht und energisch in seinen Bildungsgang und seine Anschauungsweise eingegriffen haben‘. Nun steht aber diese Darstellung in unlösbarem Widerspruch mit der einfachen Tatsache, daß die erste Leipziger Aufführung des ‚Hans Heiling‘, unter persönlicher Leitung Marschners, als damaligen kgl. hannöverschen Kapellmeisters, erst am 19. Juli 1833 stattfand; mithin zu einer Zeit, wo sie Wagner auch noch nicht einmal hören konnte, da er um die gleiche Zeit in Würzburg als Chordirektor wirkte. Wir müssen somit für diese Epoche uns schon ohne den nachhaltigen Eindruck des ‚Hans Heiling‘ begnügen, und die von Marschner empfangenen frühesten Eindrücke auf den ‚Templer und die Jüdin‘ reduzieren, da auch der ‚Vampyr‘ ‚Mondschein tuts freilich!‘ in eine etwas spätere Zeit fällt!

reißen'. ‚Das Neue in dieser Musik zur ‚Stummen' war diese ungewohnte Konzision und drastische Gedrängtheit der Form: die Rezitative wetterten wie Blitze auf uns los; von ihnen zu den Chorensembles ging es wie im Sturme über; und mitten im Chaos der Wut plötzlich die energischen Ermahnungen zur Besonnenheit oder erneute Aufrufe; dann wieder rasendes Jauchzen, mörderisches Gewühl, und abermals dazwischen ein rührendes Flehen der Angst, oder ein ganzes Volk seine Gebete lispelnd. Wie dem Sujet am Schrecklichsten, aber auch am Zartesten nichts fehlte, so ließ Auber seine Musik jeden Kontrast, jede Mischung, in Konturen und in einem Kolorit von so drastischer Deutlichkeit ausführen, daß man sich nicht entsinnen konnte, eben diese Deutlichkeit je so greifbar wahrgenommen zu haben. Man hätte fast wirkliche Musikbilder vor sich zu sehen geglaubt, und der Begriff des Pittoresken in der Musik konnte hier leicht einen fördernden Anhalt finden, wenn er nicht dem bei weitem zutreffenderen der glücklichsten musikalischen Plastik zu weichen gehabt hätte'.[1]

Die erste Aufführung der ‚Stummen' in Leipzig fand am 28. September 1829 statt; sie wurde bei großem Zudrang und stets überfüllten Häusern jede Woche zwei und dreimal wiederholt. Der Darsteller des Masaniello, Ubrich, leistete namentlich in seinem Spiel ‚mehr als je ein Tenorist, den wir auf unserem Theater in den letzten Jahren gesehen haben' (Abdz.). Rosalie gab die Rolle der Stummen mit mehr Leidenschaft, als ihrer vorwiegend zarten Natur sonst zu eigen war, so daß aus dem leidenden, passiven Charakter fast ein aktiv-heroischer wurde. Sie errang ‚durch tiefe leidenschaftliche Auffassung und vorzüglich durch einen ganz ausgezeichneten musikalischen Takt den fortwährenden stürmischen Beifall des ganzen Hauses und überraschte durch sinnige und deutsame Darstellung einzelner Momente'. So war es (nach einer gleichzeitigen Schilderung) ‚höchst ergreifend, wie sie auf den für Elviren errichteten Thron stieg, um besser die geöffnete Kirche übersehen zu können, und nachdem sie den treulosen Geliebten mit ihrer Nebenbuhlerin deutlich am Altare erblickt, mit einem halb erstickten Schrei des heftigsten Schmerzes auf den Stufen zusammenbrach. Die Beschreibung ihres Herablassens aus dem Gefängnis hatte eine Anschaulichkeit, wie wir sie der Pantomime nie zugetraut hätten, und entfesselte einen wahren Sturm von Applaus, wie die Darstellerin überhaupt in den meisten Szenen wiederholt unterbrochen und mit Beifall überschüttet wurde. Nicht minder wirksam war das tief erschütternde Geständnis ihres Unglücks, welches sie dem Bruder ablegt; und das furchtbare zweite Zusammentreffen mit Alfonso und Elviren machte die tiefaufgefaßte psychologische Wahrheit ganz deutlich, daß die heftig, bis an die Grenzen der Raserei liebende Neapolitanerin in diesem Augenblicke, von einem Rest ihrer heißen

[1] Wagner, Gesammelte Schriften IX, S. 56-58.

Liebe zu dem Verräter geblendet, im ersten Moment ihre ganze Wut gegen die beglückte Nebenbuhlerin kehrt, bis dann ihr edleres Selbst erwacht und sie sich vornimmt, beide zu retten'.[1] Die Ensembles, die Leistungen der Chöre und des Orchesters unter Dorns damals noch von jugendlichem Feuer erfüllter Leitung taten das ihre zu einer lebendigen Wiedergabe des ganzen vulkanisch heißen Werkes mit seiner funkensprühenden revolutionären Leidenschaft; und wenn es auf Wagners eigene künstlerische Bestrebungen damals noch keinen unmittelbar bestimmenden Einfluß ausübte, so blieb doch der davon gewonnene Eindruck tief und nachhaltig und trat in einer folgenden Periode desto entschiedener hervor.

Sehr anders bestellt war es mit dem nicht lange darauf (August 1830) hervortretenden Rossinischen ‚Tell'. ‚Wer das Erscheinen der Stummen auf den deutschen Theatern erlebt hat, weiß von dem ganz erstaunlichen Eindrucke davon zu berichten, während es mit dem ‚Tell' nicht recht gehen wollte', mit diesen Worten stellt Wagner die öffentliche Wirkung beider Werke bei ihrem ersten Auftauchen vor dem deutschen Publikum einander gegenüber. ‚Den Tell hatte man in Paris zu einem Operntext gemacht, und kein Geringerer als Rossini selbst hatte diesen in Musik gesetzt. Es frug sich nur, ob man es sich unterstehen dürfe, dem Deutschen seinen ‚Tell' als übersetzte französische Oper zu bieten? Jeder Deutsche, vom Professor bis zum untersten Gymnasiasten hinab, selbst die Komödianten, empfanden die Schmach, die ihnen mit der Vorführung dieser widerlichen Entstellung ihres eigenen besten Grundwesens geschah: aber, — nun — eine Oper, — mit der nimmt man es nicht so genau! Die Ouvertüre mit der rauschenden Balletmusik am Schlusse war bereits in den klassischen Konzertanstalten, dicht neben der Beethovenschen Symphonie, mit unerhörtem Jubel aufgenommen worden. Man drückte ein Auge zu. Am Ende ging es doch immer sehr patriotisch darin her; Rossini hatte sich bemüht, so gediegen wie möglich zu komponieren: man konnte wirklich bei diesen hinreißend wirkungsvollen Musikstücken den ganzen ‚Tell' eigentlich vergessen'. In der Tat war anfänglich die so natürliche Abneigung dagegen, das zu höchster Popularität gelangte Werk des deutschen Dichters zur italienisch-französischen Oper entstellt zu sehen, in der damaligen gebildeten bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs das Vorherrschende und tritt uns aus manchen öffentlichen Äußerungen entgegen: trotz der prachtvollen dekorativen Ausstattung ‚schien sich das Publikum zu langweilen' und kargte mit seinen Beifallsbezeugungen.[1] Charakteristisch ist die Vergleichung der gleichzeitigen Aufnahme

[1] Wir entnehmen diese eingehendere Analyse von Rosaliens Darstellung der ‚Stummen' einem Theaterbericht der ‚Abendzeitung' vom 4. Oktober 1832 aus Prag, gelegentlich eines dortigen Gastspiels der Künstlerin. — [2] ‚Die großen Erwartungen, mit denen man seit langem dieser Oper entgegengesehen hatte, wurden weder durch die Musik noch durch den Text ge-

des Rossinischen Werkes in Dresden und Leipzig: hier Lauheit, dort Begeisterung; hier alsbald unvermeidliche Kürzungen, dort Verteilung der Oper auf zwei Abende, um keine ihrer musikalischen Kostbarkeiten zu verlieren: offenbar war um diese Zeit die Empfindung des Leipziger Publikums unverdorbener, als die der durch langjährige italianisierende Tradition beeinflußten sächsischen Residenz.

Zu solchen künstlerisch-theatralischen Erlebnissen brachte nun aber das aufgeregte Jahr 1830 noch ganz andere Eindrücke des realen geschichtlichen Lebens. Bereits hatten politische Vorgänge hin und wieder auf den feurig jugendlichen Geist Wagners eingewirkt und ihn immer lebhaft für den leidenden Teil interessiert. Nun aber kam die Pariser Julirevolution. Der ganz Europa in Bewegung versetzende Vorgang tat das seine, ihn mit einem Schlage zum ‚Revolutionär' zu machen. Wohl mochte die ‚Stumme' an ihrem Teil zu solcher Stimmung mitgewirkt haben. Wie sie in der Kunst selbst dem bloßen Genußleben und der Behaglichkeit der Restauration ein Ende machte und Rossinis ausschließliche Herrschaft zu stürzen begann, konnte sie sehr wohl als der ‚theatralische Vorläufer der Julirevolution' betrachtet werden und spielte denn auch in der belgischen Revolution ihre dem entsprechende geschichtliche Rolle. Nichtsdestoweniger würden wir irren, wenn wir uns den siebzehnjährigen Wagner gerade in seinen Lebensanschauungen und -Äußerungen von spezifisch künstlerischen Voraussetzungen geleitet dächten. Vielmehr war das Umgekehrte schon früh bei ihm der Fall. ‚Das, was den Künstler als solchen zuerst bestimmt, sind jedenfalls die rein künstlerischen Eindrücke', sagt er selbst. ‚Wird seine Empfängniskraft durch sie vollständig absorbiert, so werden die späteren Lebenseindrücke sein Vermögen bereits erschöpft finden; er wird sich als absoluter Künstler nach der Richtung hin entwickeln, die wir als die weibliche zu bezeichnen haben: hier spielt die Kunst mit sich selbst und zieht sich vor jeder Berührung mit der Wirklichkeit empfindlich zurück'. Als das männliche, zeugungsfähige Element der Kunst galt ihm dagegen diejenige künstlerische Betätigung, in welcher die Wirklichkeit selbst den Künstler und durch ihn die Kunst bestimmt und gestaltet, in rückhaltloser Hingabe an die Erscheinungen, die sein Empfindungswesen sympathetisch berühren. ‚Das Leben selbst aber drängte sich mit aufregenden und berauschenden Eindrücken an mich heran, als gerade in meiner Geburtsstadt Leipzig die Wirkungen

---

rechtfertigt. Man möchte Schiller bedauern, daß sein schönes Trauerspiel (sic) eine so erbärmliche Umgestaltung erfahren hat! Unmäßige Längen veranlaßten die Direktion bei den zwei bald aufeinanderfolgenden Vorstellungen zu Auslassungen. Nichtsdestoweniger schien sich das Publikum zu langweilen, und der Beifall war und blieb mittelmäßig. Schade nur, daß die Direktion für die äußere prachtvolle Ausschmückung in Kostüm und Dekorationen keine Kosten gescheut hatte . . .' (Leipziger Korrespondenz der Abendzeitung, September 1830).

der Julirevolution sich in vollständigen Studentenkrawallen und Arbeiterunruhen äußerten.'[1]

Wir geben deshalb an dieser Stelle nach den gleichzeitigen Berichten ein Bild dieser Leipziger Volksbewegungen, wie sie, gleichsam zur Illustration der fernen Pariser Vorgänge, in den ersten Septembertagen 1830 in unmittelbarer Nähe und gleichsam unter den Augen Wagners sich abspielten, und, insofern auch sein eigener Schwager Friedrich Brockhaus mit dadurch betroffen wurde, für ihn sogar ein ganz persönliches Interesse gewannen. Seit langer Zeit gährte in der Leipziger Bevölkerung eine heimlich fortwirkende Unzufriedenheit gegen das vereinigte Kriminal- und Polizeiamt, an dessen Spitze damals als Polizeipräsident und kgl. Kommissarius ein Herr von Ende stand. Es galt in seiner ganzen Organisation wie in den einzelnen Zweigen seiner Verwaltung für ebenso kostspielig als fehlerhaft: man sprach von ungeheueren Summen, die es alljährlich verschlinge, — wie nicht minder die Erhaltung einer völlig überflüssigen, durch eine angemessene Garnison leicht zu ersetzenden Stadtwache. Mißstände aller Art schlossen sich daran; die unter den Auspizien des Magistrats und der Polizeiverwaltung um sich greifende förmliche Organisation von Spielhöllen — die kleinen Tripots, ‚Ratten' genannt, gar nicht gerechnet — und anderen übelbeleumdeten Vergnügungslokalen erregte viel öffentliches Ärgernis. Man erwartete eine Revision durch einen von Dresden aus zu sendenden außerordentlichen Regierungskommissar; die Verzögerung seiner Ankunft vermehrte die berechtigte Ungeduld. Im Arbeiterstande herrschte Unzufriedenheit mit dem Magistrat, wegen rücksichtsloser Schädigung seiner Interessen durch auswärtige Bestellungen für kommunale Anstalten; die akademische Jugend war verletzt durch eine, die Würde des Rektors der Universität beeinträchtigende Rechtsstellung des kgl. Kommissarius: man wünschte eine uneingeschränkte Zurückgabe der polizeilichen Beaufsichtigung der Studierenden an das Universitätsgericht.

In allen Schichten der Bürgerschaft war reichlicher Zündstoff angesammelt; kleine Veranlassungen führten zu offenbaren Zusammenrottungen gegen Polizeidiener und Gensdarmen. Am 2. September kam es bei einem Zusammenlauf im Brühl, wo eine Familie einen sogenannten ‚Polterabend' feierte und zahlreiches Volk auf der Straße sich einfand, zu Tätlichkeiten gegen die Polizei, die durch die Mitwirkung handfester Schlosser- und Schmiedegesellen sehr zu deren Nachteil ausfielen: es gab blutige Köpfe und einen eklatanten Rückzug. Am späten Abend, gerade als eine Mondfinsternis total wurde, verfinsterte man auch die Straßen durch Zerbrechen der Laternen; die Menge setzte sich in Bewegung gegen das Haus des Polizeipräsidenten, bestürmte dessen Wohnung und warf ihm die Fenster ein, manches unbeliebte Glied des Stadtrats

[1] Das letztere Zitat aus Richard Wagners ‚Lebensbericht', S. 17.

wurde ausgepfiffen usw. Die Gährung der folgenden Tage war groß: die verfänglichsten Aufforderungen wider den Rat und die Polizeiverwaltung wurden, trotz aller Zensurmaßregeln, in den öffentlichen Blättern und durch Anschläge laut. Die Studentenverbindung ‚Saxonia' berief ihre Korpsmitglieder zur Beratung ein; Gesellen und Arbeiter, aus der Umgebung der Stadt und den umliegenden Orten, waren zu Hunderten eingezogen und füllten, sobald der Abend dunkelte, in drohenden Gruppen den Markt und die Gassen. Die Fenster mißliebiger Magistratspersonen wurden eingeworfen, das Innere der Wohnungen durch Steinwürfe demoliert; in manchen Gegenden verschwand das Straßenpflaster im Nu. Ein Pikett Reiterei machte seine Patrouillen, empfing keine Beleidigung, war aber zu schwach und ohne Befehl, Gewalt zu gebrauchen. Noch zahlreicher waren die Volkshaufen am Abend des 4. September, der helle Mondschein begrüßte die offen einherziehenden Tumultuanten. Die Freilassung der im Polizeigefängnis befindlichen Verhafteten der letzten Tage wurde durch Übermacht erzwungen, lärmend zogen die Ruhestörer durch die Gassen; zerteilten sich in mehrere Haufen, zersprengten die Polizeipatrouillen, brachen mit wütendem Geschrei und Toben in die Wohnungen mehrerer zum Rat und Polizeibureau gehörigen Beamten, zerstörten, was sie darin an Mobiliar und Effekten fanden, oder warfen es zum Fenster hinaus. Einige übelberüchtigte Häuser in den Vorstädten, worin namhafte Magistratspersonen ihr notorisches Absteigequartier hatten, wurden mit Hilfe eiserner Stangen in wenigen Stunden von Grund aus abgetragen; dasselbe Schicksal traf die Villa des Bankiers und Ratsbaumeisters Erkel in Gohlis. Dabei war es nirgends auf Plündern abgesehen, es sollte nur Volksrache geübt werden: ergriffene Diebe wurden sogleich von den Meuterern selbst bestraft. Ein lebhafter Unwille der erregten Volksmasse richtete sich gegen die den Arbeitern verhaßten Maschinen; ein tobender Haufe zog vor die Brockhaussche Druckerei, um die darin befindlichen Schnellpressen zu zerstören. Es gelang Friedrich Brockhaus' persönlicher Tapferkeit, durch Vorstellungen den Sturm zu beschwören, indem er nachwies, daß er über hundertundzwanzig Menschen täglich beschäftige, und das Versprechen abgab, die Maschinen in den nächsten vier Wochen nicht arbeiten lassen zu wollen.

Am folgenden Sonntag Morgen erneuerte sich der Tumult und das Häuserschleifen. Jetzt bewaffnete sich endlich die Bürgerschaft, nach einer feierlichen Beratung auf dem Rathause, und formierte unter der Oberleitung des Stadthauptmanns Frege eine provisorische Munizipal- und Nationalgarde: die Universität erteilte den Studierenden Erlaubnis zur Waffenführung und forderte sie auf, an der Verteidigung der Stadt gegen Anarchie teilzunehmen. Der Rektor Krug hatte schon Tags zuvor einige, wegen anderer Ursachen im Universitätsgefängnis sitzende Studierende gegen Handgelöbnis losgelassen, um dem Pöbel keine Veranlassung zu geben, auch hier Gefangene befreien zu

wollen. Er berief nunmehr nach dem Frühgottesdienst den akademischen Senat und alle Studierenden in die Universitätskirche im Paulinum, stellte ihnen in kräftiger Ansprache die Notwendigkeit vor, zur Erhaltung der Ruhe und Ordnung tätigst mitzuwirken, und empfing ihre begeisterte Zustimmung. Nachmittags um 5 Uhr zogen die Studenten in sechs bewaffneten Abteilungen, mit weißen Binden um den Arm und der Losung: leges et ordo, aus dem Paulinerhofe, patrouillierten abwechselnd mit den Schützengilden und der Bürgergarde und besorgten zugleich mit jenen die Wachen und Sicherheitsposten. Polizei und Stadtsoldaten waren verschwunden; die Stadttore von bewaffneten Studenten besetzt, die sich ihrer vaterlandrettenden Würde wohl bewußt waren und durch gütliches Zureden manche noch drohende Exzesse verhinderten.

Inzwischen waren die eingetroffenen Regierungskommissare bemüht, durch zweckdienliche Untersuchungen und Vorkehrungen die noch aufgeregten Gemüter zu beruhigen. Das Wort ‚Polizei' wurde gänzlich proskribiert; es wurde eine vom Kriminalamt getrennte Sicherheitsdeputation aus den Behörden der Universität, des Kreisamts und der Bürgerschaft zusammengesetzt. Mehr als alles aber erregte die nicht lange darauf bekannt gemachte Ernennung des durch Aufklärung, Toleranz und Popularität allgemein beliebten Prinzen Friedrich[1] zum Mitregenten des Königs Anton, die Entlassung des Kabinettsministers v. Einsiedel und die Ernennung des früheren Bundestagsgesandten von Lindenau an seiner Statt in ganz Sachsen einen allgemeinen Jubel. Die Proklamation erfolgte in Leipzig am Mittag des 15. September; abends war die Stadt glänzend erleuchtet. Die Schützengilden, im Verein mit Studierenden und Bürgern, zogen im Parademarsch mit klingendem Spiel durch die Straßen und brachten auf der Esplanade dem Prinzen Friedrich ein Vivat; der Jubel dauerte bis spät nach Mitternacht; man schmeichelte sich mit dem Gedanken, daß in Sachsen ein neues Staatsleben beginne.

Alle diese mannigfach erregenden Ereignisse, der Glanz des Studententums und seine entscheidende Mitwirkung in den Tagen der Gefahr, der endliche Sieg der Volkssache, fanden in Richards Innerem einen lebhaften Widerhall. Seine rege Teilnahme an den öffentlichen Vorgängen stieß bei den Seinigen auf keinen Widerstand; selbst der alte Onkel erfreute sich des inmitten aller abnormen Regungen sich bildenden ‚Gemeingeistes' und belobte das mannigfache Gute, welches das Leipziger ‚Revolutiönchen' mit sich gebracht: ‚innerhalb der allgemeinen Lethargie manches Heilsame zur Sprache, den sträflich übermütigen, selbstgenügsamen Materialismus der kaufmännischen Welt aber vor die Hunde gebracht zu haben. Von oben sei der Wille gut und rechtschaffen, und wenn noch Dissonanzen des alten aristokratischen Kolbenregiments

[1] Des nachmaligen Königs Friedrich August II.

mit durchgingen, so seien diese doch dazu bestimmt, wie in der Musik, kontrapunktisch gelöst zu werden'. Die gleichzeitigen Erhebungen in allen Teilen des Vaterlandes, in Braunschweig, Hessen, Hannover bestärkte den plötzlich in die geschichtlichen Ereignisse Gezogenen vollends in dem Glauben an die siegreiche Mission des Liberalismus. Er gelangte zu der festen Überzeugung, jeder halbwegs strebsame Mensch bekunde sich als solcher erst durch lebhafte Anteilnahme, wenn nicht ausschließliche Beschäftigung mit der Politik. Ihm war ‚nur noch im Verkehr mit politischen Literaten wohl', und, wie sich heftige Lebenseindrücke schon jetzt bei ihm in Kunsttaten umzusetzen begannen, fing er auch die Komposition einer Ouvertüre an, die ein ‚politisches Thema' behandelte.

Über alledem hatte für ihn die Zeit seines Verbleibens in der Nikolaischule ihr Ende erreicht. Bereits im Vorjahr (am 29. November 1829) war die altberühmte Thomana mit einer glänzenden Feier ihres hundertjährigen Bestehens in dem vollendeten Neubau, zu dessen Errichtung Rat und Magistrat keine Kosten gescheut hatten, wieder eröffnet; im Herbst 1830 trat Richard Wagner, nachdem er es in der Nikolaischule nicht über die Sekunda hinaus gebracht, in die erste Klasse der Thomasschule ein. Nichtsdestoweniger war die Lust zu regelmäßigen Schulstudien in ihm erlahmt: er fühlte sich nur noch als Musiker und stand als solcher unter dem Bann und Zeichen des großen Beethoven, der ihm doch, trotz aller Verehrung Mozarts, stets der Meister aller Meister blieb. In dieser Beziehung ist das von uns bereits (S. 121) angeführte Zeugnis Dorns über sein damaliges Verhältnis zu Beethoven von besonderem Wert, wonach er dessen Instrumentalwerke großenteils in eigenhändig abgeschriebenen Partituren besessen habe.

Auch seiner, im Dachstübchen des Pichhofs über diesen Abschriften und Studien in flammender Begeisterung durchwachten Jünglingsnächte haben wir bereits nach seinen eigenen Worten gedacht. Diesen Studien verdankte er, wie er selbst sagt, ‚Das, was er bei keinem Lehrer hätte lernen können: das praktische Verständnis und das gründliche Eindringen in Beethovens heilige Mysterien.' Insbesondere war es nun die neunte Symphonie gewesen, deren geheimnisvolle Seiten ihn bei nächtlicher Lampe in mystische Schwärmerei versetzten. Von ihr hatte er sich, so wenig er sonst vom Klavierspiel hielt, für den eigenen Gebrauch ein Arrangement zu zwei Händen ausgearbeitet. Um so erstaunter war er freilich, nachdem er auf seine Weise von innen heraus das Wunderwerk sich zu eigen gemacht, von einer Aufführung im Gewandhause, wo es zum Ehrenpunkt gehörte, auch diese Symphonie gelegentlich mit aufzuführen, nur die allerkonfusesten Eindrücke zu erhalten, — die ihn fast an ihrem Schöpfer irre werden ließen. Auf dieses Arrangement bezieht sich denn auch ein am 6. Oktober 1830 an die Firma Gebr. Schott in Mainz gerichtetes Schreiben, den bis jetzt frühesten, öffentlich bekannt gewordenen Brief Wagners,

der im Original ‚schon deutlich den Duktus der später so berühmten Handschrift aufweist.‘ Er trägt damit den damaligen Hauptverlegern von Beethovens Werken die soeben erwähnte Klavierbegleitung der neunten Symphonie, zunächst des ersten Satzes derselben, zur Veröffentlichung an. ‚Schon lange‘, heißt es darin, ‚habe ich mir Beethovens letzte herrliche Symphonie zum Gegenstand meines tiefsten Studiums gemacht, und je mehr ich mit dem hohen Werte des Werkes bekannt wurde, desto mehr betrübte es mich, daß dies noch vom größten Teile des musikalischen Publikums so sehr verkannt, so sehr unbeachtet sei. Der Weg nun, dieses Meisterwerk eingängiger zu machen, schien mir eine zweckmäßige Einrichtung für den Flügel, die ich zu meinem größten Bedauern noch nie antraf; (denn jenes Czernysche vierhändige Arrangement kann doch füglich nimmer genügen). In großer Begeisterung wagte ich mich daher selbst an einen Versuch, diese Symphonie für zwei Hände einzurichten, und so ist es mir bis jetzt gelungen, den ersten und fast schwierigsten Satz mit möglichster Klarheit und Fülle zu arrangieren. Ich wende mich daher mit dem Antrag an die resp. Verlagshandlung, indem ich frage, ob sie geneigt sein würde ein solches Arrangement aufzunehmen? (Dann natürlich möchte ich mich jetzt nicht ferner einer so mühevollen Arbeit ohne diese Gewißheit unterziehen.) Sobald ich dieser versichert sein werde, setze ich mich unverzüglich an die Arbeit, um das Angefangene zu vollenden. Daher bitte ich ergebenst um schleunige Antwort; was mich betrifft, soll Ew. Wohlgeb. des größten Eifers versichert sein.‘ Als Adresse ist angegeben: ‚Leipzig, im Pichhof, vorm Hallischen Tore 1. Treppe.‘[1] Die erbetene schleunige Antwort erfolgte erst zwei volle Monate später, am 8. Dezember 1830 und führte nicht zu dem erwünschten Ergebnis. Nichtsdestoweniger war inzwischen die einmal aufgenommene Arbeit dennoch fortgeführt und durch alle vier Sätze des gewaltigen Tonwerkes hindurch zum Abschluß gebracht; auch werden wir weiterhin sehen, daß sich der junge Musiker durch die, wie es scheint, zunächst mehr ausweichend, als ablehnend gehaltene Antwort von seiner Absicht einer Veröffentlichung derselben durch das Schottsche Verlagshaus nicht endgültig abgeschreckt fühlte.

Aber auch eigene Kompositionen, Ouvertüren für großes Orchester, entstehen um eben diese Zeit. Es kostete ihn keine allzu große Überredung, Dorn zur Aufführung einer dieser Ouvertüren (B dur $\frac{6}{8}$) im Hoftheater zu bewegen. ‚Die kleine, in Oktavformat zierlich mit zwei verschiedenen Tinten geschriebene und in drei Abteilungen für Saiten-, Holzblas- und Blechinstrumente gegliederte Partitur steht mir noch ganz deutlich vor Augen‘, erzählt Dorn mehr als

[1] Der Originalbrief trägt auf der Rückseite den Vermerk seitens der Firma: ‚Richard Wagner, Leipzig 6. Okt. 1830, geschr. 8. Dezbr.‘, welche letztere Notiz sich ersichtlich auf die verzögerte, aber noch in demselben Jahre erfolgte Antwort bezieht.

dreißig Jahre später,[1] ‚sie barg in sich bereits die Keime all der großen Effekte, welche später die ganze musikalische Welt in Aufregung versetzen sollten'. Wagner hatte sie eigentlich, zum besseren Verständnis dessen, der die Partitur etwa studieren wollte, mit drei verschiedenen Tinten schreiben wollen: die Streichinstrumente rot, die Holzblasinstrumente grün und die Blechinstrumente schwarz. Es war eine Arbeit, auf welche der jugendliche Künstler große Stücke hielt, wenn er sie auch später als den Kulminationspunkt seiner damaligen Unsinnigkeiten bezeichnete: ‚Beethovens neunte Symphonie sollte eine Pleyelsche Sonate gegen diese wunderbar kombinierte Ouvertüre sein.' In Wahrheit hatte es mit dieser instrumentalen Anordnung eine eigene nicht zu unterschätzende innere Bewandtnis. Die Einteilung der Orchesterinstrumente nach ihrer Verwandtschaft in die drei gesonderten Hauptgruppen der Streich-, Rohr- und Blechinstrumente (statt ihrer bisherigen Teilung und Vereinigung nach konventionellen oder willkürlichen Regeln und Anforderungen), ihre Gruppierung nach Familien, unter sorgfältiger Anpassung des Charakters ihrer Klangfarbe an die Situationen und Charaktere seiner Dramen, ist eine der am meisten ins Auge springenden Neuerungen Wagners in der Instrumentation, und macht sich beim ersten Überblick seiner Partituren bemerklich. Die Verfolgung des in diesem frühen Jugendwerk zuerst durchgeführten Klangparallelismus mußte ihn mit der Zeit notwendig dazu führen, in seiner Orchestersprache Instrumente mit einander zu verschmelzen, die gewöhnlich einzeln angewandt wurden, und andere untrennbar dazwischen einzuflechten, durch dieses Verfahren aber das instrumentale Ausdrucksvermögen zu einer bis dahin ungeahnten Klarheit und Mannigfaltigkeit zu steigern.[2]

Als Dorn in der Probe die Ouvertüre vornahm, hatte er Mühe, den sich dagegen erhebenden Widerspruch des Orchesters zu beschwichtigen. Den alten Konzertmeister Matthäi an der Spitze, wollte es sich (nach Dorns Erzählung) vor Lachen darüber ausschütten und erklärte das ganze Tonwerk des unbekannten jungen Menschen für baren Unsinn. Nichtsdestoweniger wurde es, da der Dirigent darauf bestand, ‚vormittags gründlich probiert und abends glatt ausgeführt'. Bei der Aufführung schadete der Wirkung besonders ein durch die ganze Ouvertüre alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo. Aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers gingen die Zuhörer in unverhohlenen Unwillen, schließlich in eine den Komponisten tief betrübende Heiterkeit über. ‚Das verdutzte Publikum wußte nicht wie ihm geschah, als die Spieler nach einem langen, wirren

[1] D. h. Dorn hat die Geschichte dieser Aufführung wenigstens dreimal zu verschiedenen Zeiten berichtet: zuerst in der Schumannschen Zeitschrift für Musik 1838, II, Nr. 7; dann in den sechziger Jahren in einer Broschüre ‚Aus meinem Leben' II, 2; zuletzt in einem Feuilleton der Spenerschen Zeitung 1873; vermutlich außerdem noch an andern Orten. — [2] Vgl. Liszt, ‚Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner' (Leipzig 1851), S. 106/7.

Durcheinander plötzlich ihre Instrumente weglegten, weil ihre Arbeit vorüber war; man glaubte immer noch, es würde irgend etwas Annehmbares kommen.' So berichtet Dorn. ‚Aber es war etwas in dieser Komposition', fügt er hinzu, ‚was mir Achtung abgenötigt hatte, und ich tröstete den sichtlich betretenen Autor aus Überzeugung mit der Zukunft'. Nach einer anderen Dornschen Version habe Wagner zu dem Abfall seines Erstlingswerkes herzlich mitgelacht und ihr Schicksal für gerecht gehalten. Zwischen beiden Angaben besteht ein scheinbarer Widerspruch, dessen Lösung wir getrost dem Leser überlassen. Wagner selbst sagte darüber nur: ‚Diese erste Aufführung eines von mir komponierten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck'. Er machte Tags darauf Dorn einen Besuch, um ihm für seine Gefälligkeit zu danken; da versicherte ihm dieser, er habe sein Talent sehr wohl herausgefühlt und sich namentlich darüber gefreut, auch nicht eine Note haben *ändern* zu müssen, wie das sonst bei Erstlingswerken gerade in der Orchestration nötig zu sein pflege; er erwarte das Beste von seiner Zukunft. Auch eine anerkennende öffentliche Erwähnung in der von Herlossohn herausgegebenen Zeitschrift ‚der Komet' soll, auf Dorns Veranlassung, der Ouvertüre zuteil geworden sein: uns ist dieselbe nicht zu Gesicht gekommen.

Mächtig regte sich in ihm der schaffende Künstler und Musiker; die betrübende erste Kritik seiner Bestrebungen durch die Öffentlichkeit schreckte ihn nicht von dem betretenen Pfade zurück. Er fühlte sich nicht mehr als Schüler und war es in der Tat nicht mehr; aber auch bei seinem bald darauf erfolgenden Übertritt aus der Thomasschule an die Universität lockte ihn alles in allem gewiß weniger der unmittelbare Trieb zur Erweiterung seiner wissenschaftlichen Kenntnisse, als der Drang nach Abschüttelung jeder Art drückenden Schulzwanges in der freieren Sphäre studentischer Ungebundenheit. Er wartete deshalb den Schluß des Schulsemesters — zu Ostern 1831 — auch gar nicht erst ab; wir finden ihn vielmehr schon unter dem Datum des 23. *Februar* bei der Universität Leipzig als Studenten inskribiert. Einem Fakultätsstudium sich zu widmen, war dabei seine Absicht nicht; denn zur Musik fühlte er sich bestimmt; wohl aber hatte er den Wunsch, allgemein bildende Fächer, wie Philosophie und Ästhetik, zu hören, die auch dem Künstler von Wert sein mußten.

VIII.

Der Student der Musik.

Eintritt ins akademische Leben. — Ein Schmollis dem Senior der Saxonia. — Studentische Ausschweifungen. — Rückkehr zur Musik. — Studien bei Weinlig. — Dessen Methode. — Persönliche Beziehungen. — Drei Ouvertüren. — Polnische Emigranten-Durchzüge. — D-moll- und C-dur-Ouvertüre im Gewandhaus.

> Noch waren diese Eindrücke (der Julirevolution) und der Begeisterung für das kämpfende Polen) auf meine künstlerische Entwickelung nicht von erkennbarer Gestaltungskraft: so stark war mein Empfängnisvermögen noch von künstlerischen Eindrücken zum Nachahmungstriebe angeregt, daß ich gerade um diese Zeit mich am ausschließlichsten mit Musik beschäftigte, Sonaten, Ouvertüren und eine Symphonie schrieb.
>
> Richard Wagner.

Der Leipziger ‚Student' war durch die aufgeregten Vorgänge des Jahres 1830 mit einer öffentlichen Glorie umgeben, welche noch diejenige hinter sich zurückließ, mit der ihn bereits der Zauber Hoffmannscher Phantasie in den Augen seines enthusiastischen Lesers anziehend ausgeschmückt hatte. Er hatte sich in den unruhigen Tagen und Wochen als gesetztes und zuverlässiges Glied der bürgerlichen Gesellschaft bewährt, andererseits sein angefochtenes eigenes Recht mit Gemessenheit zu behaupten gewußt. Noch am Tage der Proklamation der Regentschaft des Prinzen Friedrich war durch die aus Dresden entsandten Regierungskommissare die öffentliche Erklärung erlassen, die Studierenden würden fernerhin wieder unter der Aufsicht und dem Einfluß der, unter zweckmäßigen Reformen neu ins Leben zu rufenden Polizei stehen. Nun war dies aber gerade die Ursache ihrer Erregung gewesen: aufgereizt, verließen die jungen Leute die noch von den Tagen der Gefahr her von ihnen inne gehabten Wachstuben, rissen die Plakate von den Mauern und Straßenecken, und zogen bewaffnet, drei- bis vierhundert Mann stark, vor die Wohnung der königlichen Kommissare v. Karlowitz und Meißner. Sechs von ihnen traten als Deputierte aus ihren Reihen und brachten ihre Beschwerden zu ernsthaftem Vortrag,, von den auf der Straße sich sammelnden Bürgern angefeuert und unterstützt. Es gelang ihnen, den Widerruf des ihre Würde

bedrohenden Artikels zu erzielen; eine neue Bekanntmachung beseitigte den empfangenen störenden Eindruck und beruhigte die Gemüter. Dem tatkräftigen Rektor Krug, der es wohl verstanden hatte, den jugendlichen Tatendrang in die rechten Bahnen zu lenken und in den ordnungsmäßigen Schranken zu erhalten, stiftete die Bürgerschaft zur Feier des Reformationsfestes einen Pokal, den Studierenden wurde bei dem gleichen Anlaß eine von den Leipziger Jungfrauen gestickte Fahne überreicht. Die bisherige, die Würde des Rektors verletzende Stellung des Polizeipräsidenten wurde abgeändert, ein kräftiger Vorstand der Universität aus der Mitte des akademischen Senates ernannt, zur Abhilfe aller Reibungen der Studierenden untereinander aber ein, dem Rektor und akademischen Senat verantwortliches Seniorat aus den Senioren der einzelnen Studentenverbindungen eingesetzt. Kein Wunder, daß das auf die Höhe der zeitgeschichtlichen Vorgänge erhobene Studententum auch auf den jungen Wagner seine unwiderstehliche Anziehungskraft äußerte!

Über seinen ersten Eintritt in das akademische Leben treffen wir bei einem älteren soi-disant-‚Biographen' des Meisters auf einen Bericht, der uns trotz des leichtfertigen Tones seiner Abfassung auf einer mündlichen Überlieferung zu beruhen scheint.[1] Es erhellt daraus, daß Wagner bereits als Schüler mit Vorliebe studentischen Verkehr aufgesucht, ja wohl in dieser das Studententum antizipierenden Übergangszeit dessen Reiz am mächtigsten empfunden habe. Der sogenannte ‚Fuchs', heißt es in dieser gemütlichen Erzählung, sei dem vollberechtigten Studio an sich schon ein Gegenstand herablassender Geringschätzung, — nun aber gar ein nicht immatrikulierter Universitätsaspirant, also einer, der noch nicht einmal ‚Fuchs' ist! Unter den Allergravierteſten dieser Art habe sich damals Wagner befunden: drei Monate sei er ‚umhergelaufen, ohne seine Matrikel zu lösen' (diese drei Monate führen uns eben bis in den November 1830 zurück, wo er faktisch noch Thomasschüler war!) habe sich aber desto flotter in der Kneipe geriert, desto eifriger den Burschen herausgehängt und mit Studentenausdrücken um sich geworfen. Es konnte nicht fehlen, daß er damit anstieß; und als er sich gar so weit vergaß, dem gefürchteten Senior der Saxonia von sich aus ein vertrauliches ‚Schmollis' anzubieten, ging der Teufel los; d. h. er ward von ihm von Stund an aufs Korn genommen. Doch bald machte dieser Senior die Entdeckung, daß der Junge ein sehr begabter Mensch sei, und nahm nicht länger Anstand seine Brüderschaft zu akzeptieren. Aber er fixierte eine Bedingung: ‚Binnen heute und vier Wochen zeigst Du mir Deine Matrikel, oder ich erkläre dich

[1] A. v. Wurzbach ‚Zeitgenossen', Wien, Hartleben 1871. Daß die obengewählte Bezeichnung dieses ‚Wagner-Biographen' keine zu harte sei, davon kann sich der Leser leicht durch eigene Kenntnisnahme überzeugen.

in Verruf'. Der Vorfall und seine Wendung habe die gute Wirkung gehabt, daß Wagner schon nach acht Tagen triumphierend bei seinem Bruder Senior eintrat, mit den Worten: ‚Es ist alles in Ordnung, die Matrikel habe ich in der Tasche'. — ‚Heraus damit', versetzte jener, und las: ‚zum Studium in der Musik'. Diese damals in Leipzig — vor Errichtung des Konservatoriums — unerhörte Matrikel habe das schallende Gelächter des bemoosten Hauptes erregt, aber der jetzt als ‚Fuchs' berechtigte Student sich dadurch nicht irre machen lassen und nunmehr die Fuchstaufe in optima forma begehrt und erhalten, von deren solenner Feier sein getreuer Senior ihn erst am hellen Morgen nach Hause geleitete.

Wir wollten dieser einzigen uns überlieferten Episode aus Wagners Studentenleben hier ihre Stelle nicht versagen, wiewohl ihr die Schwächen aller ähnlichen Anekdoten anhaften: einerseits das unverhältnismäßige Hervortreten des Erzählers, als welchen wir doch wohl in letzter Instanz eben jenen würdevollen ‚Senior' selbst uns zu denken haben; andererseits die bedauerliche Abwesenheit eines wirklich individuellen Zuges, woraus uns Wagners Persönlichkeit irgend kenntlich entgegenträte. Wir entnehmen ihr demnach nicht viel mehr als die dreifache Tatsache: daß das Studententum mit seiner Herrlichkeit ihm das lebhafteste Interesse eben um die Zeit abgewann, als er eben erst von außen her an dasselbe herantrat; ferner: daß der Senior des angesehensten Korps der damaligen Studentenschaft Leipzigs dem vollbewußten Selbstgefühl des kaum noch ihr angehörigen Neulings gerade gut genug schien, um ihn seiner näheren Vertraulichkeit zu würdigen; endlich: daß die Begier, sich als ‚Student' zu fühlen, ihn dazu vermocht habe, sich ausnahmsweise frühzeitig (dies steht durch das Inskriptionsdatum des 23. Februar fest!) in die Matrikel aufnehmen zu lassen. Das ‚schallende Gelächter des bemoosten Hauptes' hingegen war gewiß nicht bloß in der überraschenden Neuheit des erwählten Studienfaches begründet, vielmehr in jenem weit tieferen Mißverständnis, aus welcher selbst Beethoven die ‚Musik' in den Augen des Laien noch nicht hatte befreien können. ‚Zu meiner Zeit', erzählt Wagner einmal in heiterer Erinnerung, ‚trieben die Leipziger Studenten ihren Spott mit einem armen Teufel, den sie, gegen Bezahlung seiner Zeche, seine Gedichte sich vordeklamieren ließen. Von ihm besorgten sie ein lithographisches Porträt mit der Unterschrift: ‚an allen meinen Leiden ist nur die Liebe schuld'. Die Anführung dieses Zuges dient ihm dazu, mit einem hellen Schlaglicht das unziemlich Lächerliche in den sentimentalen Überschwänglichkeiten unserer modernen Lyrik aufzudecken: gewiß war aber jenes ‚bemooste Haupt', mit welchem er es damals zu tun hatte, weit eher geneigt, die Musik jenen vom Studentenwitz verspotteten lyrischen Überschwänglichkeiten, als den ernsthaften und wohlapprobierten Fakultätswissenschaften ebenbürtig an die Seite zu stellen; und erst die Persönlichkeit Wagners hatte, wie in seinem ganzen ferneren Künstler-

leben, ſo auch hier, durch ſich ſelbſt den Beweis zu erbringen, daß es ſich in ihr um keine weichlich weibiſche, ſondern um eine wahrhaft männliche Kunſt handele. Denken wir uns die Wirkungen Wagners aus der nachklaſſiſchen Entwickelung deutſcher Muſik hinweg — was würde dieſe letztere, trotz Bach und Beethoven, noch heute für den Nichtmuſiker bedeuten?

Wir verſuchen es an dieſer Stelle, aus dem uns verfügbaren Material in wenigen Zügen ein Geſamtbild des damaligen bunten und kampfesfreudigen Leipziger Studentenlebens zu entwerfen, deſſen wechſelvolle Eindrücke den ſiebzehnjährigen Richard Wagner eine zeitlang zu feſſeln vermochten. Der beſonderen Gefälligkeit des Archivbewahrers der ‚Saxonia' verdanken wir, außer ſonſtigen dankenswerten eingehenden Notizen, zunächſt die Beſtätigung der alten Korpstradition, wonach Wagner zeitweilig Mitglied dieſer Studentenverbindung geweſen. Daß ſein Name trotzdem in den Korpsakten nicht begegnet, begründet ſich in dem einfachen Umſtande, daß dieſes Archiv von jeher bloß die Namen der Korpsburſchen im engeren Sinne regiſtriert; während Wagner, wie aus der Kürze ſeiner Laufbahn als Korpsſtudent hervorgeht, zu dieſer Rezeption gar nicht erſt gelangen konnte. Er iſt alſo, um uns der Studentenſprache zu bedienen, bloß als ‚kraſſer Fuchs' und ‚Renonce' Angehöriger der Verbindung geweſen.[1] Die Farben der ‚Saxonia' waren: dunkelblau, hellblau und weiß; den Renoncen war nur ein zweifarbiges Band — dunkelblau und weiß — geſtattet. Um jene Periode war die Stammkneipe des Korps die ‚grüne Linde' am Petersſteinweg außerhalb der Stadt; hier fanden jeden Mittwoch und Sonnabend die regelmäßigen Kneipabende ſtatt, an denen auch Wagner ſich beteiligt hat. Hier gingen ausnahmsweiſe auch Paukereien vor ſich, wie z. B. am 11. März 1831 ein Duell auf krumme Säbel zwiſchen dem halliſchen ‚Sachſen' Olleuroth und dem ‚Luſaten' Degelow; während das gewöhnliche Lokal für derartige ritterlich-kriegeriſche Zwecke ſich in der Fiſcherſchen Reſtauration auf der Burgſtraße befand. Zu Beginn des Jahres, alſo um die Zeit, in welcher der noch nicht immatrikulierte Richard Wagner ſich zuerſt dem bunten Treiben der Studentenſchaft anſchloß, beſtand die Saxonia aus 17 Korpsburſchen und einer größeren Anzahl ‚Renoncen'. Senior des Korps war bis zum Schluſſe des Sommerſemeſters Adolf v. Schön-

[1] Dem Nichtkenner der Korpsverhältniſſe an deutſchen Univerſitäten mögen die nachſtehenden Erläuterungen zur Orientierung dienen. Das Korps zerfällt in einen engeren und weiteren Verband. Das eigentliche Korps wird von den Korpsburſchen gebildet; um ins Korps rezipiert werden zu können, muß der junge Student erſt eine Vorbereitungszeit durchmachen; während derſelben heißt er ‚Renonce'. Jede Renonce, welche in das Korps rezipiert wird, iſt zunächſt ‚aktiver Korpsburſch': ein ſolcher hat die Pflicht, an allen Unternehmungen des Korps, an allen geſelligen Vereinigungen desſelben teilzunehmen, auf Beſtimmung loszugehen uſw. Kommt der Korpsburſch in höhere Semeſter, ſo kann er ‚inaktiv' werden, d. h. er wird von der Pflicht, am Korpsleben ſich aktiv zu beteiligen, entbunden.

feldt;[1] von sonstigen aktiven Korpsburschen treten uns, bei alphabetischer Reihenfolge der Namen, entgegen: Bernhard v. Bismarck-Schönhausen,[2] Heinrich Adolf v. Leipziger aus Naumburg, v. Mantenffel, Meixner, Meyer von Knonau, ein tüchtiger Schläger,[3] Hermann Müller,[4] Bernhard Nake, Karl Edler v. Planitz, Alexander von Seebach,[5] Karl Alwill Graf zu Solms-Tecklenburg,[6] Weinhold u. a., merkwürdigerweise aber auch Wagners späterer, einflußreichster Widersacher, der nachmalige Staatsminister Karl Louis v. Beust, dessen wir im weiteren Verlauf unserer Erzählung zu gedenken haben werden, ohne für jetzt auch nur konstatieren zu können, ob er — während der kurzen Zeit von Wagners Zugehörigkeit zur Saxonia — in irgend welche persönliche Berührung mit ihm getreten sei. In rüstigen Kämpfen mit ‚neupreußischen' Hünen und ‚lusatischen' Recken, mit ‚Märkern', ‚Burschenschaftern', ‚Markomannen', hallischen ‚Thüringern' usw. zeichnen sich, in den nicht weniger als 55 Paukereien vom 3. Januar bis zum 26. August 1831, durch siegreiche Waffenführung aus: in erster Linie der Korpssenior von Schönfeldt, auf welchen allein mehr als der siebente Teil sämtlicher mit Ort, Datum und Ergebnissen genau in den Korpsakten verzeichneten ‚Paukereien' entfällt; ferner Meyer von Knonau (5. März 1831: zwölf Gänge ‚ohne Hut und Binde' mit dem Lusaten Damm, bei welchen letzterer den Kürzeren zieht und fünf Hiebe ins Gesicht bekommt), Nake,[7] Weinhold, Meixner, Solms u. a. Unter den Gegnern finden sich am häufigsten die Lusaten Degelow, Stölzer, Tischer, Henschel, dessen Körpergröße besonders hervorgehoben wird, die Neupreußen Gebhard, Schindler, Kölz usw. Doch begegnen auch minder gefährliche Streiter, wie bei der Paukerei vom 1. März: ‚In Fischers Restauration', heißt es darüber in den Akten, ‚paukte sich heute unsere Renonce Authors mit dem Finken Lippert (ein ‚Fink' ist in der Studentensprache ein einzeln Dastehender, keiner Verbindung angehöriger Student). In allen 12 Gängen bekam Lippert Hiebe, worunter jedoch nur zwei blutige waren. Spaßhaft war es anzusehen, wie L., Authors Hieben ausweichend, im Saale herumsprang.' Von besonderen

[1] A. v. Schönfeldt, geb. 1809 zu Pösfeld (Provinz Sachsen), gest. 3. Januar 1886 als kgl. preuß. Landrat a. D. in Löbnitz bei Bitterfeld. — [2] Bruder des Reichskanzlers, gestorben Mai 1893 als kgl. preuß. Regierungsrat. — [3] Es ist dies der nachmalige Stadtschreiber des Kantons Zürich und Vorgänger Gottfried Kellers in diesem Amte. Er entstammte einer alten Züricher Patrizierfamilie, die als ursprüngliche Herren des Amtes Knonau ihren Geschlechtsnamen führen. — [4] Hermann Müller, aus Schwarzenberg, bis Anfang der siebziger Jahre Polizeirat in Dresden. — [5] A. v. Seebach, aus Hildburghausen, gest. 1861 als herzogl. sächs. Kammerherr auf Groß-Fahnern bei Gotha. — [6] Einen ‚dicken Graf Solms' nennt späterhin Ferd. Heine unter den ‚Italiener-Narren' der sächsischen Aristokratie, die es sonst nur mit Donizetti hielten, aber durch die Schönheiten des ‚Rienzi' hingerissen und bekehrt wurden. — [7] ‚Unser Bruder Nake' findet sich im 1. Halbjahr 1831 wiederholt in den Paukerei-Akten: 3. Jan. mit dem Thüringer Gröber (der sich beim Parieren einer Quart selbst in den Schenkel sticht); 19. Febr. (in v. Bismarck's Stube) mit dem Lusaten Stölzer; 11. und 28. Juni mit dem Lusaten Degelow und dem Neupreußen Gebhard.

Festlichkeiten, außer den regelmäßigen Mittwochs- und Sonnabendszusammenkünften in der ‚grünen Linde', finden wir aus dieser Periode in den Korpsakten nur notiert: einen Fuchskommers, der am 6. Juni in Kleinzschocher abgehalten worden und dem ‚eine solenne Wagenfahrt' vorausgegangen ist.[1] Ein großer Teil der hier genannten Namen seiner studierenden Zeitgenossen lebte nebst den Taten ihrer Träger in Wagners klarem, nie versagenden Gedächtnis fort, und wie sprudelnd heiter er von den Abenteuern dieser kurzen Tummelzeit des Studententums zu berichten wußte, dessen ist Nietzsche Zeuge, der gleich bei seiner ersten Begegnung mit dem Meister in Leipzig (Herbst 1868) ausführliche Erinnerungen dieser Art von ihm vernahm, an die er noch hinterher nicht ohne Lachen denken konnte.[2] In seinen brieflichen oder anderweitigen Erwähnungen kommt sehr natürlicher Weise kaum eine oder die andere Beziehung auf diese Episode seines Lebens vor; nur gelegentlich einer Verlobungsanzeige aus der Pusinellischen Familie (1870), als ihm dabei der Name Nake begegnet, taucht ihm sogleich die Erinnerung an den Jugendbekannten auf: ‚Ich war mit zwei Nakes Brüdern in Leipzig als Fuchs, ziemlich nahe befreundet: sogar war ich der Leibfuchs des älteren (ich glaube Bernhard N.), kommt hier etwa ein Deszendent ins Spiel?'[3]

Nach Immermanns treffender Bemerkung ist es in all jenen ‚braven, heldenhaften Studenten' eigentlich nur der künftige Philister, der innerlich juckt und heraus will, weshalb auch die nachherigen Genies und Lichter der Welt nicht in ihren Reihen zu suchen seien; diese schlichen vielmehr an Universitäten und Akademien als arme, kümmerliche, übersehene Gesellen umher. Zu den letzteren freilich konnte Wagner nimmermehr zählen, dazu war ihm jede Art Duckerei und Muckerei jederzeit zu sehr im Innersten fern und fremd. Von jeher geneigt und gewohnt, das von anderen Geleistete, auf welchem Felde es auch sei, zu überbieten, ließ er es auch in sprudelnder Lebenslust und Ausgelassenheit nicht an sich fehlen. Was der unmusischen Liederlichkeit des nachburschenschaftlichen Studentenlebens an Schwung und Phantasie abging, ersetzte er dabei reichlichst aus dem eigenen Innern und überließ sich, damit ihm nichts Menschliches fremd sei, den gewohnten akademischen Ausschweifungen — nach seinen eigenen Worten — ‚mit so großem Leichtsinn und solcher Hingebung', daß er sie bald in ihren, nicht allzu grundlosen Tiefen erschöpfte. Je rückhaltloser er sich den studentischen Freuden und Genüssen hingab, desto eher lag es offen vor ihm da, daß der nach dem Verfliegen der vorübergehenden politischen Glorie übrig gebliebene enge Zirkeltanz von ‚wenig

[1] Auch wurde das Korps-Stiftungsfest am 4. September mit den Renoncen durch ein gemeinschaftliches Mittagsmahl in Klassigs Kaffeehaus gefeiert; an diesem, wie an dem, am 4. Dezember stattfindenden ‚Allgemeinen landsmannschaftlichen Kommers' zur Feier der Grundsteinlegung für das neue Universitätsgebäude hat Wagner offenbar nicht mehr teilgenommen. — [2] Band III[1] des vorliegenden Werkes, S. 258. — [3] Bayreuther Blätter 1892, S. 115.

Witz und viel Behagen' nicht für seine Bedürfnisse geschaffen sei und nach verpufftem Jugendrausch desto sicherer in den Sumpf des Philistertums führe. Dies einsehen und der Doppelbühne studentischer Ruhmestaten, der Kneipe und dem Fechtboden, für immer den Rücken wenden, war für ihn ein und dasselbe.

Die Seinigen hatten um diese Zeit ‚große Not mit ihm gehabt'. Seine Musik hatte er fast gänzlich liegen lassen. Aber auch von der Gelegenheit, sich durch regelmäßige Anhörung philosophischer und ästhetischer Kollegien zu bilden, profitierte er so wenig, als es z. B. einst Goethe während seiner Leipziger Studienzeit getan. Und wie es scheint, nicht ganz allein durch eigene Schuld. Die damaligen Leipziger Philosophen und Ästhetiker wären ihm für seine Geistesbildung in keinem Fall von wesentlichem Nutzen gewesen. Um eben die Zeit, wo Richard Wagner in Leipzig vergeblich den rechten Lehrer und Führer in der philosophischen Ergründung der Kunst- und Lebensprobleme suchte, um dieselbe Zeit wandte Arthur Schopenhauer sich dauernd von der Berliner Universität und seiner jungen Lehrtätigkeit ab, weil er darauf verzichtete, dort für seine Lehre die rechten Hörer und Schüler zu finden! Blieb somit Wagner in der Philosophie und Ästhetik für jetzt noch ganz auf ein autodidaktisches eigenes Denken, Erleben und Schauen angewiesen, so kam er nun aber dafür, nach allen heftigen Aus- und Abschweifungen, hinsichtlich seiner Kunst zur rechten Besinnung. Er fühlte die Notwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums der Musik, und die Vorsehung ließ ihn den rechten Mann dazu finden, der ihm neue Liebe zur Sache einflößen und sie durch den gründlichsten Unterricht läutern sollte.

Dieser Mann war Christian Theodor Weinlig, seit 1823 Kantor an der Thomasschule zu Leipzig. Er verstand es, der üppig vorwaltenden Phantasie seines Schülers Zaum und Zügel anzulegen und seinem beweglichen Geiste ein sicherndes Gleichgewicht zu verschaffen. Nachdem sich der junge Musiker wohl auch schon zuvor in der Fuge versucht hatte, begann er jedoch erst bei Weinlig das gründliche Studium des Kontrapunktes, welches dieser die glückliche Eigenschaft besaß, den Schüler spielend erlernen zu lassen. Über den Verlauf seiner Studien berichtet Wagner etwa drei Jahre später,[1] aus frischer Erinnerung, in einer brieflichen Skizze seines musikalischen Bildungsganges: ‚Weinlig fühlte wohl richtig, wo es mir zunächst noch fehlte; er setzte das Erlernen des Kontrapunktes erst noch beiseite, um vorher meine Kenntnisse in der Harmonie auf das Gründlichste zu befestigen. So nahm er zunächst den strengen gebundenen Stil der Harmonie mit mir vor, und wich nicht eher davon, als bis er mich darin für vollkommen befestigt hielt;

[1] In dem bereits zitierten Briefentwurf an den Leipziger Regisseur und Bassisten Franz Hauser (1834). Original im Besitz des Eisenacher ‚Wagner-Museums'.

denn nach seiner Ansicht war dieser gebundene Stil die erste und einzige Grundlage sowohl zur Handhabung freier und reicher Harmonien, als wesentlich auch zur Erlernung des Kontrapunktes. Das Studium des letzteren betrieb er nun mit mir nach der festesten Richtung und den strengsten Grundsätzen, und nachdem er mir durch die Vervollkommnung in diesem schwierigsten Teil des allgemeinen Musikstudiums den sichersten Grund gelegt zu haben schien, entließ er mich mit den Worten: ‚Ich tue Sie hiermit aus der Lehre, wie der Meister seinen Lehrling, wenn dieser das gelernt hat, was jener ihn lehren konnte'.

Auf die Frage nach der von seinem Lehrer eingehaltenen besonderen Methode des Unterrichts erwiderte Wagner in späteren Jahren[1] mündlich etwa folgendes: ‚Weinlig hatte gar keine spezielle ‚Methode', aber er war ein klarer Kopf und griff die Sache praktisch an. In Wahrheit läßt sich das Komponieren nicht lehren; man kann nachweisen, wie die Musik das geworden ist, was sie ist; aber das ist historischer Kritizismus und kann nicht direkt zur praktischen Anwendung leiten. Alles, was man tun kann, ist, auf ein tatsächliches Beispiel, ein bestimmtes einzelnes Werk Bezug nehmen, eine Aufgabe in dieser Richtung zu stellen und des Schülers Arbeit zu korrigieren. So hat es Weinlig mit mir gemacht. Er wählte ein bestimmtes Werk, meist eines von Mozart, lenkte die Aufmerksamkeit auf dessen gesamten Aufbau, den Umfang und das Verhältnis der einzelnen Abschnitte, die vorkommenden hauptsächlichen Modulationen, die Zahl und Beschaffenheit der Themen und den allgemeinen Charakter ihrer Bewegung und Durchführung. Dann stellte er die Aufgabe: ‚Sie sollen jetzt ungefähr so und so viele Takte schreiben, sie in so und so viele Abschnitte mit entsprechenden Modulationen einteilen; es sollen so und so viele Themen sein und von dem und dem Charakter'. Ähnlich ließ er kontrapunktische Übungen, Kanons und Fugen setzen: er analysierte ein Musterbeispiel bis ins einzelne, und gab dann einfache Anweisungen, wie der Schüler bei der Ausführung zu Werke gehen sollte. Aber seine hauptsächliche Unterweisung bestand in der geduldigen und eingehenden Durchsicht des Geschriebenen. Mit unendlicher Sorgfalt erfaßte er jede einzelne, noch so geringe Mangelhaftigkeit, und wies nach, weshalb und zu welchem Endzweck hier eine Änderung nötig sei. Sogleich begriff ich, worauf er es abgesehen hatte und richtete die Stelle bald zu seiner Zufriedenheit ein. Nach einem so einfachen Plane sollte die Musik überhaupt einzig gelehrt werden: beim Gesang, beim Spielen und Komponieren, und auf welcher Stufe es auch sei, ist nichts so gut, als ein einfaches Beispiel und die sorgfältige Korrektur der Versuche in der Befolgung derselben'.

[1] 1877 in einer Unterredung mit Edward Dannreuther, deren Inhalt dieser in seinem vortrefflichen Artikel in Groves **Dictionary of Music and Musicians**, Vol. VI, S. 347b wörtlich wiedergibt.

In dieser seiner Lehrzeit bei Weinlig lernte Wagner auch Mozart vollends innig kennen und lieben. Zwar verstärkte sich dadurch in ihm nur der Eindruck der Unbefriedigung, den er aus den Orchestervorträgen der Mozartschen Instrumentalwerke in den Gewandhauskonzerten davontrug; namentlich war er jedesmal durch die Mattigkeit der Kantilene erstaunt, die er sich zuvor so gefühlvoll belebt eingeprägt hatte. ‚Was mir am Klaviere, oder bei der Lesung der Partitur, im Ausdrucke so seelenvoll belebt erschienen, erkannte ich dann kaum wieder, wie es meistens ganz unbeachtet flüchtig an den Zuhörern vorüberging'. Die Gründe dieser Unbefriedigung wurden ihm erst später völlig klar, als er selbst Gelegenheit fand, diese Werke zu dirigieren und hierbei es sich verstattet fand, seinem Gefühle für den belebten Vortrag der Mozartschen Kantilene zu folgen. Unter seinen eigenen Übungsarbeiten aus dieser Lehrzeit ist vor allem jene ‚höchst einfache und bescheidene' viersätzige Klaviersonate in B dur zu nennen, in der er sich den Vorschriften seines Lehrers gemäß zunächst nur ‚von allem Schwulst losmachte' und von jeder freieren Entfaltung seines eigenen Inneren absah. Sie erschien auf Weinligs Veranlassung bei Breitkopf und Härtel im Druck, gleichzeitig mit einer Polonäse in D dur für Klavier, zu vier Händen.[1] Beide Werke, in denen man vergeblich eine Spur von Wagner suchen würde, sind trotzdem nicht allein die ersten unter seinem Namen publizierten, sondern sie sind sogar, nach hergebrachter Musikersitte, mit sogenannten ‚Opusnummern' (1 und 2) versehen, deren sich Wagner bei seinen späteren Veröffentlichungen nie wieder bedient hat. Eine geistige Verwandtschaft des Verfassers dieser Sonate mit dem Autor jener früheren, ungeheuerlichen, aber von allem Gewohnten und Gewöhnlichen abweichenden Ouvertüre, hätte — nach Dorn — wohl niemand herausgefunden. Da müssen wir es nun wohl doppelt bedauern, daß uns von den sibyllinischen Blättern der Wagnerschen Erstlingswerke gerade die Sonate, nicht aber jene Ouvertüre erhalten ist! Als Entschädigung für den Zwang, den er sich in beiden Produktionen angetan, gestattete ihm Weinlig, etwas nach seinem Gefallen zu schreiben. So entstand eine Fantasie für Klavier in Fis moll, $^{12}/_{8}$ Takt, nach dem Urteil W. Tapperts ‚bei weitem interessanter und eigentümlicher, als die Sonate und die Polonäse', aber bis hiezu unveröffentlicht.

Sein Studium war in weniger als einem halben Jahre beendet. Während dieser Zeit soll, nach den Erinnerungen der Schwester Cäcilie, Weinlig eines

[1] In dem Verzeichnis ‚Neuer Musikalien im Verlag v. Breitkopf und Härtel in Leipzig. Ostermesse 1832' findet sich unter der Rubrik ‚Für Pianoforte allein' angeführt: ‚Wagner, R., Sonate. 20 Gr.' und in der Abteilung ‚Für Pianoforte zu vier Händen': ‚Wagner, R., Polonäse Op. 2. 8 Gr.' (Vgl. Literarisches Notizenblatt Nr. 20 vom 9. Juni 1832, Beilage zur Dresdener Abendzeitung Nr. 138). Die Titelblätter der Originalausgaben sind in Jos. Kürschners ‚Wagner-Jahrbuch' 1866) in entsprechender Verkleinerung nachgebildet. Die Sonate trägt darin die Zueignung: ‚Herrn Theodor Weinlig, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, hochachtungsvoll gewidmet von Richard Wagner'.

Tages der Mutter eine Visite gemacht haben. Von den früheren Lehrern ihres Sohnes her gewohnt, daß sie bloß über ihn klagten, habe die Mutter denn auch diesmal seine ernste Miene sich unwillkürlich dahin gedeutet, er käme, wie die andern, um über Richard Beschwerde zu führen. Statt dessen habe ihr aber der würdige Mann zu ihrer wahren Ergriffenheit erklärt: ‚er habe es für seine Pflicht gehalten, ihr einen Besuch zu machen, um ihr über die Fortschritte seines Schülers zu berichten. Es sei ganz merkwürdig, aber was er dem jungen Manne habe lehren können, das wisse er alles schon von selbst.' Der treffliche Thomaskantor entließ ihn aus der Lehre, nachdem er ihn soweit gebracht, daß er die schwierigsten Aufgaben des Kontrapunkts mit Sicherheit und Leichtigkeit zu lösen imstande war. Seine Abschiedsworte bezeichneten ihm als die Frucht so anhaltender trockener kontrapunktistischer Beschäftigung die dadurch erlangte Selbständigkeit. ‚Wahrscheinlich', so sagte er zu Wagner, ‚werden Sie nie in den Fall kommen, eine Fuge zu schreiben; allein, daß Sie sie schreiben können, wird Ihnen technische Selbständigkeit geben und alles übrige Ihnen leicht machen'. Weinlig starb als ein rüstiger Sechziger im März 1842 und erlebte demnach wohl die Vollendung, nicht aber den Triumph des ‚Rienzi'; gewiß hätte er aber dem Schaffen seines Schülers, auch zu dem Zeitpunkte, als dessen prophezeite ‚Selbständigkeit' und Eigenart mit Allgewalt zum Durchbruch gelangte, nach einigem Kopfschütteln ein besseres Verständnis entgegengebracht, als sein, durch das volle Gegenteil eines solchen Verständnisses ziemlich bekannt gewordener Nachfolger an der Thomaskirche, — Moritz Hauptmann!

Es scheint, daß auch die Gattin Weinligs an dem strebsamen jungen Musiker bei seinen fast täglichen Besuchen in ihrem Hause ihr Wohlgefallen gehabt habe. Die dankbare Anhänglichkeit, welche ihr Richard Wagner über den Tod des verehrten Lehrers hinaus bewahrte, bekundet sich noch zwölf Jahre später in der Dedikation seines ‚Liebesmahls der Apostel' an ‚Frau Charlotte Emilie Weinlig, die Witwe seines unvergeßlichen Lehrers'.

Zwei auf uns gekommene Briefe des jungen Meisters an Musikverleger, beide vom 6. August 1831 datiert, zeigen, wie schwer es ihm damals noch fiel, für eine lohnende Verwertung seiner musikalischen Arbeiten eine Anknüpfung zu finden und wie er sich doch darnach umsah. Das eine derselben, an das Bureau de Musique (C. F. Peters) in Leipzig gerichtet, betrifft die Bitte um Korrekturen und Arrangements für das Klavier. Er wünscht ‚aus Mangel an Beschäftigung' in eine Tätigkeit dieser Art zu gelangen und erbietet sich zu unentgeltlichen Probearbeiten in beiden Fächern, unter Zusicherung der Pünktlichkeit und Korrektheit seiner Arbeiten. Unterzeichnet ist es ‚Richard Wagner, stud. mus.'[1] Das andere, vom gleichen Datum, bezieht sich hingegen auf

[1] Dasselbe ist wiederholt zum Abdruck gelangt, u. a. in Jos. Kürschners ‚Wagner-Jahrbuch' 1886 S. 476.

das von uns (S. 131/32) bereits erwähnte Arrangement der neunten Symphonie Beethovens. Wir entsinnen uns, daß er auf seine damalige Offerte, vermutlich wegen der großen Unpopularität des Werkes selbst, keine feste Zusage, sondern erst nach längerer Zwischenzeit eine ausweichende Antwort erhielt. Anscheinend hatte ihn dieses Erwiderungsschreiben auf eine mündliche Besprechung der Angelegenheit um die Zeit der nächsten Ostermesse vertröstet. Tatsächlich hat eine solche mündliche Auseinandersetzung zwischen Wagner und dem einen der beiden Brüder Schott, als dieser um die Ostermesse 1831 in musikhändlerischen Angelegenheiten als Vertreter der Firma in Leipzig verweilte, stattgefunden und nahm Johann Schott bei dieser Gelegenheit das ihm angetragene Manuskript mit sich nach Mainz, ‚mit der Weisung, wegen des Andranges der Meßgeschäfte das Übrige schriftlich abzumachen.' Seitdem aber war mehr als ein Vierteljahr verstrichen, ohne daß ein Anerbieten seitens der Schottschen Firma bei ihm eingelaufen wäre. Er mußte demnach der Meinung sein, daß Schotts irgend eine Initiative seinerseits erwarteten, und legt ihnen daher, eben unter dem 6. August, seine Bedingungen vor. ‚Ew. Wohlgeboren', heißt es in diesem Briefe,[1] ‚wird es unmöglich für unbillig halten, wenn ich für diese langwierige mühsame und wichtige Arbeit, an die sich bis jetzt noch niemand wegen der ungemeinen Schwierigkeit gewagt hat, für den Bogen 1 Louisdor, also 8 Louisdor fordere, die sicher der Abgang dieses wichtigen Werkes zehnfach einbringen wird.' Um eine Antwort und womöglich um baldige Übersendung des Honorars ersucht er um so dringender, ‚je näher die Zeit meiner Abreise von hier heran kommt, wozu ich dieser unbedeutenden Zahlung äußerst nötig bedarf.' Auf was für eine, damals beabsichtigte Reise in diesem Passus hingedeutet wird, läßt sich vorläufig aus Mangel an jedem bestimmten Anhalt unmöglich erkennen. Müssen wir die Motive ehren, welche den jungen Musiker dazu bestimmten, durch Erwerbung eines eigenen kleinen Taschengeldes für seine äußeren Lebensbedürfnisse desto weniger auf die Unterstützung seiner Familie angewiesen zu sein, so war es für ihn doch sicher in höherem Grade gewinnbringend, von Lohnarbeiten jeder Art — auch trotz wiederholter Bewerbung — frei erhalten zu werden. Charakteristisch genug ist denn auch der, bereits von uns hervorgehobene Umstand, daß beide geschäftlichen Schreiben, nach verschiedenen Richtungen hin, an einem und demselben Tage abgefaßt sind. ‚So, das war ein grauer, d. h. ein Geschäftstag', heißt es späterhin in einem ähnlichen Falle einmal in seinen Briefen an Uhlig, und wiederholt können wir beobachten, wie er dergleichen verhaßte Dinge möglichst in einem Zuge erledigt, um sich wieder seiner geliebten Kunst zuwenden zu können.

[1] Veröffentlicht ist derselbe in getreuem Faksimiledruck in der Zeitschrift ‚Die Musik', Jahrgang 1902/3, I. Quartal, mit einem begleitenden Aufsatz von E. Istel.

In der gleichen Tonart des überschwänglich gewaltigen Werkes, dessen Klavierbearbeitung er — vergeblich — der Schottschen Firma antrug, und die ihn auch über dieses ihm gewidmete Arrangement hinaus in ihrem magisch fesselnden Einfluß erhielt, komponierte er noch in demselben halben Jahre (außer der Sonate, Polonäse und Fantasie) auch eine Konzert-Ouvertüre in D moll, — ‚nach dem jetzt etwas besser von mir verstandenen Vorbilde Beethovens.‘ Die im Besitz des Hauses Wahnfried befindliche Originalpartitur weist die nachstehenden Daten auf: in der Komposition vollendet 26. September 1831, in einer bald darauf vorgenommenen Umarbeitung 4. November 1831. Dagegen fehlt es uns einstweilen wiederum an einem festen Anhaltspunkte, um zu entscheiden, aus welchem Anlaß diese Umarbeitung vor sich gegangen sei? ob etwa auf den Rat Weinligs oder aus eigenem Antriebe, nach vorausgegangener Einsicht in etwaige Schwächen oder Breiten der ursprünglichen Ausführung? In einer zweiten ‚Großen Konzertouvertüre‘, mit langsamer Einleitung, einer ausdrucksvollen Violoncell-Cantilene, und einem weitausgebauten fugierten Allegrosatze, trat er alsdann aus dem düsteren D moll in das heitere Tageslicht eines hellen C dur über. Wir kommen weiterhin auf dieselbe zurück, nachdem wir zuvor noch einige der dazwischen liegenden Lebenseindrücke vorbereitend registriert haben.

So sehr seine produktive Tätigkeit in dieser ganzen Zeit ausschließlich der reinen Musik angehörte, füllte sie dennoch mit nichten den gesamten Kreis seiner Interessen aus. Nach wie vor übten die gleichzeitigen geschichtlichen Vorgänge der bewegten Epoche die größte Anziehungskraft auf seinen feurig regsamen Geist. ‚Ich entsinne mich jedoch‘, fügt er in späterem Rückblick einschränkend hinzu, ‚den Erscheinungen der politischen Welt vorzüglich in dem Maße Aufmerksamkeit zugewendet zu haben, als in ihnen der Geist der Revolution sich kundtat, nämlich, als die reine menschliche Natur sich gegen den politisch-juristischen Formalismus empörte. Stets konnte ich nur für den Leidenden Partei nehmen, und zwar ganz in dem Grade eifrig, als er sich gegen irgendwelchen Druck wehrte‘. .Namentlich war, nach großer Begeisterung für das kämpfende, meine Trauer um das gefallene Polen sehr lebhaft. Noch aber waren diese Eindrücke auf meine künstlerische Entwickelung nicht von erkennbarer Gestaltungskraft; sie waren in bezug hierauf nur allgemeinhin anregend‘. Auch war seine lebensprühende Natur, voll regen Witzes, ausgelassener Lebenslust und Munterkeit, weit davon entfernt, sich — zwischen den ernstlichsten Studien und Arbeiten — dem frischen lebendigen Verkehr mit Altersgenossen zu entziehen. Seiner Beziehungen zu Dorn, dessen Schüler damals Robert Schumann war, und dessen jüngerem Stiefbruder Schindelmeißer ward bereits zuvor gedacht; unter seinen Studiengenossen ist besonders der nur um zwei Jahre ältere Guido Theodor Apel (geb. 10. Mai 1811) zu nennen, der von der Nikolaischule aus, gleichzeitig mit Wagner, als Student

der Rechte zur Universität Leipzig übergegangen war. Er hatte ‚nach seines Vaters — August Apels — allzufrühem Tode im Hause seiner feingebildeten Mutter durch den als musikalischer Schriftsteller (und Redakteur der Allg. musikal. Ztg.) bekannten Gottfried Fink eine sorgfältige Erziehung erhalten. Vom Glück mit irdischen Gütern reich gesegnet und mit einer lebhaften Phantasie begabt, pflegte er mit besonderer Vorliebe der Dichtkunst und Musik und wurde darin durch die innigste Freundschaft Richard Wagners und anderer Komponisten gefördert'.[1] Von den Schwestern war Rosalie der anziehende Mittelpunkt der Familie geblieben, die blonde Ottilie und die dunkellockige Cäcilie standen in reizvoll blühendem Mädchenalter (Klara war bereits vor zwei Jahren in Augsburg, wohin ihre Sängerinnenlaufbahn sie geführt, mit dem Sänger und Opernregisseur Wolfram verheiratet und zur Zeit mit ihrem Gatten in Magdeburg tätig), und das Haus der Mutter mit seinen gastlichen Traditionen übte nach wie vor seine Anziehungskraft auf manche interessante Erscheinung in Kunst und Literatur aus. Es fehlte demnach nach allen Seiten hin nicht an anregendem und fesselndem freundschaftlichen Verkehr, geselligen Vergnügungen und Ausflügen, und bis vor zehn Jahren stand — und steht vielleicht heute noch — in Eutritzsch bei Leipzig ein altes Gasthaus, welches damals durch den Besitz eines Klaviers zu der populären Benennung ‚Klavierschenke' (später: alte Oberschenke) gelangt war und worin Wagner als Student getanzt und zum Tanze als Improvisator aufgespielt zu haben sich entsann. Zu dem Hause der Schwester Luise Brockhaus, die seither auch schon die glückliche Mutter eines reizenden Töchterchens (Marianne) geworden war, blieben die Beziehungen stetig und rege. Mit interessanten Erzählungen von Richard Wagners ‚erster Liebe' können wir dagegen dem Leser an dieser Stelle beim besten Willen nicht dienen, weil wir darüber nichts wissen und weder Wagner selbst (etwa nach dem Vorgang Goethes!) es für gut befunden hat, die Nachwelt in die Geheimnisse seiner ersten zarten Gemütsregungen einzuweihen, noch auch von anderer Seite her die mindesten beglaubigten Nachrichten darüber vorliegen. Wer es also trotzdem immer wieder versucht, um einer wohlfeilen Sensation willen den schlüpfrigen Weg romanhafter oder novellistischer Erdichtungen zu beschreiten, der hat es zugleich vor seinem eigenen Gewissen und dem dadurch getäuschten Leser zu verantworten.

Ohne jeden Zweifel hat Wagners feurig lebhaftes Wesen, dem in keiner Beziehung etwas Menschliches fremd blieb, gerade um diese Zeit nach mehr als einer Richtung hin zarteren Empfindungen offen gestanden, um so mehr als sein künstlerisch produktives Naturell ihm gewiß schon damals — und damals erst recht — den Streich spielen mochte, den etwaigen Gegenstand seiner Neigung weit über seinen wirklichen Wert hinaus zu erheben; woraus

[1] Heinrich Kurz, Geschichte der deutschen Nationalliteratur, IV, S. 619/20.

es sich denn erklärt, daß die Ehre, zu solchen Empfindungen der Anlaß gewesen zu sein, späterhin von dieser oder jener Seite her reklamiert worden ist. Wir wollen hier nur der Frau Marie Lehmann, der vortrefflichen Mutter der beiden Sängerinnen Lilly und Marie Lehmann, gedenken, die unter ihrem Mädchennamen Marie Löwe[1] als Sängerin dem damaligen Leipziger Hoftheater angehörte und von Dorn[2] unter seinen engeren Theater-Kunstgenossen erwähnt wird. Sie war um das Jahr 1830 als Anfängerin nach Leipzig gekommen und durch Wagners Schwestern mit ihm bekannt geworden, und ließ sich gelegentlich bei ihren Gesangsstudien von ihm auf dem Klavier begleiten. Zu ihr soll Richard eine ‚schwärmerische Neigung' gefaßt haben, an deren Nichterwiderung aber seine damals angeblich ‚sehr verbitterte und melancholische Gemütsstimmung' (?!) schuld gewesen sein. Sicher ist, daß die nachmalige Frau Lehmann dem Meister jederzeit in wirklich freundschaftlicher Ergebenheit zugetan geblieben ist, während sie in ihrer späteren Laufbahn dem Kasseler Hoftheater in seiner Blütezeit unter Spohr, und nach ihrem Rücktritt von der Bühne als tüchtige Harfenspielerin dem Orchester des deutschen Landestheaters zu Prag angehörte, sowie daß Wagner ihr eine besondere Achtung und Anhänglichkeit bewahrt hat. Sie war es, welche ihm von Prag über die dortigen Erfolge seines ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin' nach Zürich treulichen Bericht erstattete und ihn u. a. auf die bedeutungsvolle Leistung der Frau Dustmann (damals Frl. Luise Meyer) als Elsa aufmerksam machte. Und als dann zu Beginn der siebziger Jahre die ersten Vorbereitungen der Bayreuther Unternehmung den Meister beschäftigten, unterließ er es nicht, sich wegen der Mitwirkung ihrer beiden vorzüglichsten Schülerinnen, nämlich ihrer beiden Töchter, an die alte Freundin zu wenden.

Kehren wir von diesen persönlichen Beziehungen zu den sonst auf den jungen Meister wirkenden Einflüssen zurück, so finden wir, daß seine demnächstigen künstlerischen Taten und Erfolge sich, wie bereits angedeutet, mit den Eindrücken der Zeitgeschichte innig durchflechten. Auch diesmal handelte es sich um Ereignisse, die, anfänglich bloß aus der Ferne auf ihn wirkend, bald darauf durch lokale Vorgänge plötzlich und unvermutet ihm unter den Augen greifbare Gestalt gewannen. Ganz wie die fernen Erschütterungen der Julirevolution ihm in den Leipziger Unruhen verkörpert unter die Augen traten, ging es ihm auch mit der lebhaft erregten Sympathie mit dem kämpfenden und leidenden Polen. Sie war die Vorläuferin eines eindrucksvollen Erlebnisses: der zu Beginn des Jahres 1832 scharenweise durch Deutschland, der französischen Grenze zu, sich bewegenden polnischen Emigrantendurchzüge. Wohlverstanden handelte es sich dabei allerdings für jetzt

[1] Nicht zu verwechseln mit der zu etwas größerer Berühmtheit gelangten Sophie Löwe, nachm. Fürstin Lichtenstein (gest. 1866 zu Pest). — [2] ‚Ergebnisse aus Erlebnissen' S. 150.

nur um eine bedeutsame Gleichzeitigkeit innerer und äußerer Vorgänge, ohne direkte Einflüsse der letzteren auf seinen künstlerischen Gestaltungs- und Schaffenstrieb.

Die letzten tragischen Zuckungen der so hoffnungsvoll begonnenen polnischen Erhebung im Kampf mit der russischen Übermacht fallen in den Herbst und Winter 1831. Warschau war durch die russische Armee unter Paskewitsch eingenommen; ein Teil des polnischen Heeres hatte, von den Russen gedrängt, an der galizischen Grenze die Waffen gestreckt, der Rest des Hauptheeres, einundzwanzigtausend Mann, die preußische Grenze überschritten. Die bärtigen Reiter umarmten unter Tränen zum letztenmal ihre Rosse, sie zerbrachen den Degen oder zerschmetterten die Flinte, die sie für ihr Vaterland nicht mehr brauchen durften; andere warfen sich laut schluchzend zur Erde nieder. Seit dem Falle von Warschau beschlossen Tausende von Polen, in fremden Landen eine neue Heimat zu suchen, ja von da aus die Teilnahme der Völker für ihre Nation zu erregen: die meisten fanden in Frankreich eine gastliche Aufnahme, andere gingen nach England und Amerika, nach Belgien und nach Algier; die übrigen zerstreuten sich durch andere Länder. Gegen Ende des Jahres kamen die ersten polnischen Auswanderer durch Deutschland; am 8. Januar 1832, einem heiteren Wintertage, wurde Leipzig durch die Ankunft der flüchtigen Polenhelden in eine stürmische Erregung versetzt, die sich durch täglich folgende frische Durchzüge erneute. Schon eine Stunde Weges von der Stadt wurden sie von vielen, welche die Ungeduld so weit hinausgeführt hatte, mit Jubel und Vivatrufen begrüßt, und am äußeren Grimmaischen Tore scholl ihnen gleicher vieltausendstimmiger Jubel entgegen. Der ganze lange und breite Steinweg war mit Menschen übersät, die für den Augenblick an nichts anderes dachten und für nichts anderes Sinn hatten, als wie sie den unglücklichen Heimatlosen ihre innigste Teilnahme bezeigen könnten. Die Polen ihrerseits wußten ebenfalls ihre Freude und Dankbarkeit nicht sattsam zum Ausdruck zu bringen. Es war herzerhebend, hier wie dort die Tränen der Rührung fließen zu sehen.

Unter ununterbrochenem Zujauchzen des Volkes fuhren die Ankömmlinge durch die Stadt, nach den zu ihrer Aufnahme bestimmten Gasthäusern; ein aus der wohlhabenden Bürgerschaft gebildetes, opferwillig wirkendes ‚Polen-Komitee' hatte im voraus ergiebig für ihr Unterkommen gesorgt. Bei der allgemeinen Exaltation der Bevölkerung wurde für die folgenden Kolonnen die vorbeugende Anordnung getroffen, daß sie nicht mehr durch die Stadt fahren durften, sondern genötigt waren, in einem großen Bogen die Stadt zu umfahren, nach dem Rannstädter Tore zu, in dessen Nähe das Gasthaus sich befand, welches den meisten von ihnen zur Verpflegung diente. Die Zahl der Familien, welche sich bei dem Polenkomitee zur Aufnahme einzelner Flüchtlinge für die ihnen bewilligten vierundzwanzig Stunden in ihre Wohnungen

bereit erklärten, wuchs täglich, und es gab Tage, wo von einer — gewöhnlich einige 90—120 Mann starken — Kolonne nur wenige der Bewirtung und Verpflegung in den öffentlichen Gasthäusern zurückgelassen wurden. Als begeisterte Polenfreunde bewiesen sich die Studierenden; viele von diesen tauschten mit den Fremden Andenken um Andenken, Bruderkuß um Bruderkuß, und schlossen mit ihnen Freundschaftsbündnisse. Wer von ihnen weder Vermögen noch geräumige Wohnung dazu hatte, einen der Heimatlosen bei sich aufzunehmen, suchte wenigstens die Gesellschaft eines solchen zu genießen und aus dessen Erzählungen Stoff für die Bewunderung eines neuen, unerhörten Heldentumes zu sammeln. ‚Polnische Emigranten, stolze, schöne Gestalten, die mich entzückten und für das traurige Schicksal ihres Vaterlandes mit tiefem Mitleid erfüllten, wurden mir persönlich bekannt', berichtet Wagner von sich selbst.[1] Alle Nachmittage sah man die polnischen Fremdlinge nach dem Gerhardschen Garten zu den Denkmälern Poniatowskys wallfahren. Blumenkränze zierten die einfachen Steine, und als wären diese Blumen auf dem Grabhügel des verunglückten Fürsten selbst erblüht, so sorgfältig wurden sie von den Besuchern als heilige Erinnerungszeichen in Brieftaschen aufbewahrt. Augenzeugen berichten von dem ergreifenden Eindrucke, den es gemacht, aus ihren beredten Mienen und unverständlichen polnischen Worten die heiß erregten Gefühle ihres Herzens zu lesen. An allen öffentlichen Orten, wo sie erschienen, erwies man ihnen jede mögliche Achtung; ihnen zu Ehren und zu ihrem Besten wurden nicht allein Gesellschaften und Bälle gegeben, sondern auch ein großes Konzert im Gewandhaus veranstaltet, das sehr beträchtliche Summen für den Unterstützungsfonds einbrachte und in welchem das ‚Denkst du daran' als Konzertpièce figurierte. Als höchst eigentümlicher und belebter Vorgang wird uns der jedesmalige Aufbruch der Polen, früh um sieben Uhr am Tage nach ihrer Ankunft, von ihrem Hauptquartier, dem Gasthaus ‚Zum grünen Schilde' aus, beschrieben. Da gab es ein geschäftiges Drängen und Treiben, ein An- und Zurufen, ein unaufhörliches Fragen und Antworten bald in polnischer, bald in französischer, bald in deutscher Sprache, welche letztere auffallend viele der Fremden sprachen; da bildeten sich Gruppen, in denen man von herzlicher Dankbarkeit, von innigen Glückwünschen, von oft wiederholten Versprechen, den neuen Freunden von da oder dort Nachricht zu geben usw. hörte.

So ging es den größten Teil des Monats Januar hindurch. Im Februar zogen fast nur einzelne Flüchtlinge durch die Stadt, doch erwartete man noch die bevorstehende Ankunft einiger Kolonnen Offiziere und mehrerer Tausende von Gemeinen, in Haufen zu fünfhundert Mann, über deren Durchzug der

[1] ‚Richard Wagners Lebensbericht' (deutsche Rückübertragung von The work and mission of my life) S. 17/18.

von Ostrolenka her berühmte allgefeierte Artilleriegeneral Bem mit den Landesbehörden in Verhandlung stand. Aus diesen bewegten Tagen, deren ins Rollen geratene Wogen noch durch die nächstfolgenden Monate nachrauschten, ehe sie sich völlig beruhigten (‚in Leipzig glüht und brennt und flammt alles für die Polen', lesen wir noch in einer auswärtigen Korrespondenz vom März 1832), stammt die erste Anregung zu Wagners, erst später wirklich komponierten, Ouvertüre ‚Polonia'. So lebhaft alle diese Eindrücke auf ihn wirkten, verdanken doch seine gleichzeitigen, tatsächlich ausgeführten, musikalischen Arbeiten ihre Entstehung Anlässen von ganz anderer Beschaffenheit. Unter diesen reiht sich zunächst an die schon erwähnte Ouvertüre in D moll (S. 146) noch eine andere, die ihren Ursprung seltsamer Weise an Raupachs eben damals über die deutschen Bühnen ziehendes, mondschein- und grausengewürztes Trauerspiel ‚König Enzio' anknüpft. Sie trägt im Manuskript das Datum des 3. Februar 1832. Das Raupachsche Stück, worin Rosalie die Lucia di Viadagoli spielte, hatte demnach bei seinen mehrfachen Leipziger Aufführungen (seit Mitte Februar) die Ehre, durch eine eigens dafür verfaßte Wagnersche Ouvertüre eingeleitet zu werden. An diese schloß sich ihrer Entstehung nach die von uns ebenfalls schon genannte ‚Große Konzertouvertüre in C dur', mit dem fugierten Allegrosatz. Sie trägt das Schlußdatum: ‚Leipzig, 17. März 1832' und ist in der in Wahnfried aufbewahrten Originalpartitur mit den beiden anderen, ihr vorausgegangenen Ouvertüren in einem Bande vereinigt.[1] Das nächste umfassendere Werk, welches um diese Zeit in seinem Innern reifte und im gleichen Frühjahr komponiert worden ist, war eine große viersätzige Symphonie in C dur, — das erste und einzige (vollendete) Tonwerk dieser Gattung, welches Richard Wagner überhaupt geschaffen hat. Am 23. Februar eröffnete inzwischen das Gewandhaus sein 16. Abonnementskonzert mit der D moll-Ouvertüre als erster Programmnummer.[2] ‚Eine große Freude hatten wir durch eine neue Ouvertüre eines noch sehr jungen Komponisten, Herrn Richard Wagner', schrieb darüber die Allgemeine Musikalische Zeitung. ‚Das Stück erhielt volle erwünschte Würdigung, und in der Tat, der junge Mann verspricht viel: die Arbeit ist nicht bloß klingend, sie hat Sinn, und ist mit Fleiß und Geschick, mit sichtbarem und glücklichem Streben nach dem Würdigsten gefertigt. Wir sahen die Partitur.' An freundlicher Anerkennung fehlte es auch seitens der

[1] Sie weist folgende Besetzung auf: Streichinstrumente (Viola I. II), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen, 2 Pauken. — [2] Das Originalprogramm dieses Konzertes wird von Kürschner im ‚Wagner-Jahrbuch' (1886) S. 371 in verkleinerter Nachbildung genau reproduziert. Auch der oben mitgeteilte Passus des Konzertberichtes aus Nr. 18 der ‚Allg. Musikal. Zeitung' (Redakteur G. W. Fink, Verlag v. Breitkopf u. Härtel) vom 2. Mai 1832 findet sich ebendaselbst (S. 369) mit abgedruckt, beides aber, da weder Programm noch Bericht die Tonart der Ouvertüre angeben, irrtümlich — anstatt auf die D moll-Ouvertüre — vielmehr auf die Konzertouvertüre in C dur bezogen!

Zuhörer nicht, und der strebende junge Künstler konnte sich durch solche Vorführungen seiner Werke eines doppelten Vorteils erfreuen: sich durch ihre Anhörung für seine eigene Person immer mehr über die Mitel klar zu werden, die ihm zur Erreichung seines Zweckes nötig waren, als auch des anderen Gewinns, die Augen des Publikums seiner Vaterstadt mit Teilnahme auf sich gerichtet zu sehen.

Neben den vornehmeren Gewandhauskonzerten gab es damals in Leipzig noch eine zweite stehende Konzertinstitution, indem eine Anzahl jüngerer und älterer Musiker zu eigener Vervollkommnung und zur Heranbildung geeigneter dilettantischer Kräfte unter dem Namen ‚Euterpe' eine wohlorganisierte Orchestergesellschaft begründet hatten, die ihre Leistungen allwöchentlich im ‚alten Schützenhause' vor dem Peterstor vor einem anspruchsloseren, aber immer wieder mit lebhafter Erwartung sich versammelnden und immer befriedigt auseinandergehenden Publikum produzierte. Jene, der musikalische Stolz Leipzigs, standen — in der vor-Mendelssohnschen Epoche — unter der Leitung des wackeren, gegen aufstrebende Talente sehr wohlgesinnten August Pohlenz,[1] der die aufzuführenden Stücke in Vorschlag brachte, deren Bestätigung durch die Mitglieder der Vorsteherschaft erfolgte; die Leitung der letzteren[2] hatte seit kurzem Wagners eigener früherer Lehrer, der Musikdirektor Chr. Gottlieb Müller (zugleich bewährtes Mitglied des Theaterorchesters) übernommen und diesen Konzertverein durch seine eifrige Betätigung auf die Höhe gebracht, daß er durch die Tüchtigkeit seiner Leistungen für eine Art ‚populären Gewandhauses' gelten konnte. Für die Vorführung von Wagners Erstlingswerken waren die Konzerte der ‚Euterpe' wiederholt die Zwischen- und Probestation, über welche er sie vor dem höheren Forum des Gewandhaussaales zu Gehör brachte. ‚Ich stand gut mit diesem untergeordneten Orchesterverein', erzählt Wagner selbst, ‚welcher bereits im ›alten Schützenhause‹ eine ziemlich fugierte Konzertouvertüre von mir freiwillig aufgeführt hatte'. Dies war die C dur-Ouvertüre mit der ausgearbeiteten großen Fuge am Schluß. Aber noch bevor diese auch im Gewandhause zur Vorführung gelangte, müssen wir hier noch, der Zeitfolge nach, einer ‚Szene und Arie' gedenken, womit der junge Tondichter zum ersten Male öffentlich das Gebiet der dramatischen Gesangskunst betrat. Am 22. April veranstaltete der greise Deklamator Solbrig (S. 109) im Hoftheater ein, ziemlich reichlich mit Musik ausgestattetes, ‚Deklamatorium'. Der instrumentale Teil war durch Spontinis ‚Nurmahal'-Ouvertüre und eine Ouvertüre Dorns zu ‚Julius Cäsar' bestritten; unter den Gesangsvorträgen finden wir eine ‚Szene und Arie von Richard Wagner, trefflich vorgetragen von Dem. Wüst d. j.' (der bereits genannten Henriette Wüst, damals Schülerin Dorns,

[1] Christian August Pohlenz, geboren 1790 zu Saalgast in der Niederlausitz, gestorben 1843 zu Leipzig. — [2] Begründet durch Wagners früheren Violinlehrer R. Zipp (S. 116).

später Wagners erster Irene) hervorgehoben. Über Gegenstand und Zusammenhang dieser Arie ließ sich leider nichts näheres ermitteln; auch scheint sie nicht bis auf unsere Tage gekommen zu sein.[1] Wohl aber reiht sich diesem ersten dramatischen Versuche eine wohlerhaltene, ganze Folge von Gesangskompositionen zu Goethes ‚Faust' an. Der Titel des, im Hausarchiv von Wahnfried befindlichen Originalheftes, welches diese Arbeiten umfaßt, lautet, wie folgt: ‚Sieben Kompositionen | zu Goethes ‚Faust' | von Richard Wagner. | Opus 5. | Leipzig 1832.' Die einzelnen Musikstücke sind:

1) Lied der Soldaten (‚Burgen mit hohen Zinnen'). Marschmäßig, B dur, 2/4.
2) Bauern unter der Linde (‚Der Schäfer putzte sich zum Tanz'). Rasch und lebhaft, F dur, 2/4. Für Tenorsolo, Sopransolo und Chor.
3) Branders Lied (‚Es war eine Ratt' im Kellernest'). D dur, 2/4.
4) Lied des Mephistopheles (‚Es war einmal ein König'). Mit affektiertem Pathos, G dur, 2/4.
5) Lied des Mephistopheles (‚Was machst du mir vor Liebchens Tür'). Mäßig geschwind, E moll, 2/4.
6) Gesang Gretchens (‚Meine Ruh' ist hin'). Leidenschaftlich, doch nicht zu schnell, G moll, 2/4.
7) Melodram Gretchens (‚Ach neige, du Schmerzensreiche'). Nicht schnell, doch sehr bewegt, G moll, 4/4.

Mit Recht dürfte der Leser hier einige nähere Angaben über diese Kompositionen erwarten, welche wir ihm jedoch für jetzt noch nicht zu bieten im stande sind. Es scheint außer Zweifel, daß die musikalischen Ausführungen zu Goethes Werk, in welchem Rosalie das Gretchen dauernd mit großem Erfolge verkörperte, zur Zeit ihrer Entstehung in Gedanken unmittelbar für eine wirkliche Benutzung auf der Bühne, zunächst bei den Leipziger ‚Faust'-Aufführungen, bestimmt gewesen seien; worauf vielleicht insbesondere auch der Umstand einer bloß melodramatischen Behandlung des einen der beiden Gretchengesänge hinweist. Vermutlich sind sie nur deshalb nicht zur Verwendung gelangt, weil dem Autor selbst, in seiner damaligen Entwickelungsperiode, zu seiner Förderung und Belehrung zunächst mehr an der Vorführung seiner orchestralen Versuche gelegen war, und er zudem ja überhaupt nicht die Gewohnheit hatte, sich mit allem von ihm Geschaffenen an die Öffentlichkeit zu drängen. Daß er sie aber fast ein Vierteljahrhundert später doch nicht aus dem Gedächtnis verloren hatte, das beweist ein Brief an den alten Fischer aus London vom 2. März 1852. Er erbittet sich darin die Zusendung eines in Dresden unter ungenügender Obhut zurückgebliebenen Vorrates an Musi-

[1] Der vollständige Programmzettel dieses Konzertes ist als ‚erster Theaterzettel, der Wagners Namen enthält' in H. S. Chamberlains großem illustriertem Wagner-Werk S. 36 im Faksimile zur Abbildung gebracht.

kalien, die sonst vielleicht Gefahr gelaufen wären ganz verloren zu gehen: darunter befinden sich (sub Nr. 14) eben diese, dem Jahre 1832 entstammenden ‚sieben Kompositionen zu Goethes Faust', sowie die sonstigen bisher von uns erwähnten Kompositionen aus der Zeit nach Absolvierung seiner Studien bei Weinlig.[1] Verfolgen wir zunächst an der Hand der gleichzeitigen Nachrichten die weiteren Schicksale seiner Instrumentalwerke.

Am 30. April 1832 hielt auch die C dur-Ouvertüre ihren Einzug in den Gewandhaussaal. Dies geschah außerhalb der regulären Abonnementskonzerte (deren alljährlich zwanzig stattfanden) gelegentlich einer sogenannten ‚musikalischen Akademie' der italienischen Sängerin Mathilde Palazzesi, welche nach soeben erfolgter gänzlicher Auflösung der italienischen Hofoper zu Dresden mit dem Ehrentitel einer Kgl. Sächsischen Kammersängerin in ihre Heimat entlassen war, und auf der Rückkehr dahin sich zuvor noch in Leipzig, Hannover und anderen Städten in Konzerten vernehmen ließ.[2] In dieser Konzertaufführung bildete die Ouvertüre, wie W. Tappert auf Grund eines altersgrauen Programmzettels, den er unter des Meisters Papieren gefunden, mitteilt, die erste Nummer der zweiten Abteilung, mit dem ausdrücklichen Zusatz ‚neu'. Aus der wohlerhaltenen Partitur gelangte dieses Tonwerk fünfundvierzig Jahre später, am 30. November 1877, in der deutschen Reichshauptstadt durch die Bilsesche Kapelle nochmals zu öffentlicher Produktion. Aber schon zuvor war es am 22. Mai 1873 bei bedeutungsvollem Anlaß, zur sechzigsten Geburtstagsfeier des Meisters, der Vergessenheit entzogen und in Bayreuth bei einer Theaterfestvorstellung im alten markgräflichen Opernhause — zur Überraschung des Gefeierten — ihm aufs neue vergegenwärtigt worden. ‚In dieser Ouvertüre tut sich der tiefe Einfluß Beethovens auf das noch jugendliche Gemüt Wagners in schönster Weise kund', lautet ein Urteil darüber gelegentlich dieser letztgenannten Vorführung.[3] ‚Sie verrät bereits in ihren klaren, bestimmten Zügen das konzise, künstlerisch feste Wesen des Meisters, und in ihren plastischen Themen zeigt sich schon der selbständige, auf sich selbst hinweisende Drang, welcher später das musikalische Drama in neue Bahnen lenkte. Daß aber auch Kantor Weinligs Lehren von dem jugendlichen Künstler

[1] Charakteristisch indessen ist, daß ihm diese damals nicht geschickt werden, und er die gleiche Bitte 1½ Jahr später (7. Nov. 1856 noch einmal wiederholen muß! Vgl. die darauf bezüglichen Buchstellen in den ‚Briefen an Uhlig, Fischer, Heine' S. 323 u. 337. — [2] ‚Warum findet man nur in italienischen Kehlen dieses leichte Ansprechen der Stimme, diese Tonfülle ohne Anstrengung, diese Reinheit des Klanges, bei der man an den klaren durchsichtigen Himmel Italiens denkt, dieses fast unbegreifliche Spielen der Stimmmuskeln, welches in der rauschenden Jagd der Töne jeden einzelnen klar und gesondert ertönen läßt? sind die deutschen Kehlen aus spröderem Stoff gebildet, oder teilt ihnen das Klima die Rauheit seiner Nebel mit?' — zu solchen und ähnlichen enthusiastischen Reflexionen riß die vielbewunderte Virtuosin ihre Hörer und Kritiker hin. — [3] Musikalisches Wochenblatt, Jahrgang 1873, S. 329.

wohl beherziget waren, beweist die kräftige, wirksam instrumentierte Fuge am Schluß der Ouvertüre'.

Wer recht hingehört hätte, würde indes gerade aus diesem Tonwerke heraus, in Übereinstimmung mit den durch Weinlig erhaltenen Anregungen, vielleicht mehr noch den Einfluß Mozarts, als Beethovens, vernommen haben.

IX.

Die C dur-Symphonie.

Komposition der C dur-Symphonie. — Aufbau und Themen. — Reise nach Wien: ‚Zampa‘ und Straußische Walzer. — Prag: Dionys Weber. — Mozart-Traditionen. — Tomaschek, Friedrich Kittl. — ‚Die Hochzeit‘. — Rückkehr nach Leipzig. — Heinrich Laube. — ‚Kosziusko‘-Text. — Aufführung der Symphonie im Gewandhaus. — Reise nach Würzburg.

> Von großen Dichtern wissen wir, daß sogleich ihre Jugendwerke das ganze Hauptthema ihres produktiven Lebens mit großer Prägnanz aufzeigen; anders treffen wir es beim Musiker an. Wer möchte in ihren Jugendwerken sogleich den rechten Mozart, den wirklichen Beethoven erkennen, wie er dort den vollen Goethe, und in seinen Aufsehen erregenden Jugendwerken sofort den wahrhaftigen Schiller erkennt?
>
> Richard Wagner.

In großer Schaffensfreudigkeit und eifrigem Fleiß war dem neunzehnjährigen Künstler ein volles, an Ergebnissen reiches Jahr verflossen. Der herannahende Sommer lud ihn zu einem Ausfluge in die weite Welt hinaus ein. Auf diesem sollte ihn seine vollendete Symphonie begleiten. Zu ihr müssen wir noch einmal zurückkehren, bevor wir uns die Einzelheiten dieser Sommerreise vergegenwärtigen.

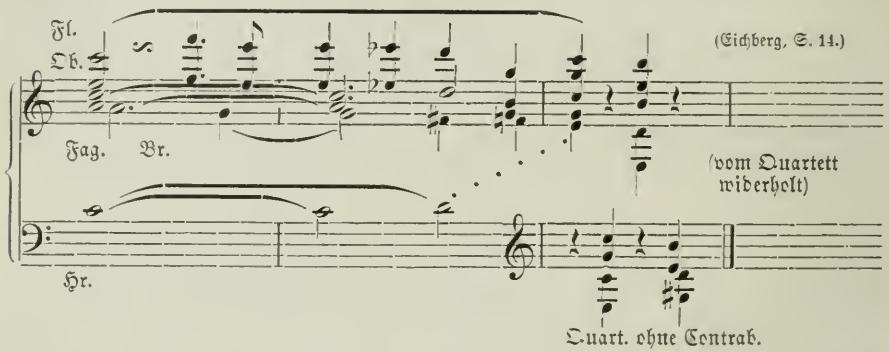
Mit mehrfachen Unterbrechungen hatte er seit Beginn des Jahres 1832 diesem, in voller Begeisterung konzipierten ersteren größeren Werke seine Tätigkeit zugewandt. Die Hauptarbeit daran scheint in den Monat März zu fallen; bestimmte Daten darüber liegen nicht vor, da das Originalmanuskript leider spurlos verloren gegangen ist; eine neue Partitur davon mußte fünfzig Jahre später aus den wieder aufgefundenen Orchesterstimmen zusammengestellt werden. Und wie glücklich, daß dies gerade noch möglich war! Denn diese Symphonie hat in der künstlerischen Entwickelung des jungen Wagner in der Tat keine unwesentliche Geltung und Bedeutung. Seine Studienepoche findet darin ihren Abschluß. So stellt sie, wenn es gestattet ist, das Wort hier im reinen Handwerkssinne zu gebrauchen, im Unterschiede von späteren Meisterwerken, sein eigentliches ‚Meisterstück‘ dar. Ähnlich äußert sich der Schöpfer

des Werkes selbst darüber, mit den Worten: ‚Wenn der Musikjünger genügende Zeit in vermeintlicher melodischer Produktion gefaselt hat, beängstigt und beschämt es ihn wohl endlich, gewahr zu werden, daß er eben nur seinen Lieblingsvorbildern bisher nachlallte: ihn verlangt es nach Selbständigkeit, und diese gewinnt er sich nur durch erlangte Meisterschaft in der Beherrschung der Form. Nun wird der vorzeitige Melodist Kontrapunktist; jetzt hat er es nicht mehr mit Melodien, sondern mit Themen und ihrer Verarbeitung zu tun; ihm wird es zur Lust, darin auszuschweifen, in Engführungen, Übereinanderstellungen zweier, dreier Themen bis zur Erschöpfung jeder erdenklichen Möglichkeit zu schwelgen.‘ Wie weit er es darin zu jener Zeit gebracht, ohne dabei doch die drastisch feste Formenfassung seiner großen symphonistischen Vorbilder, Mozarts und besonders Beethovens aus den Augen und dem Bewußtsein zu verlieren, dies eben tritt in der C dur-Symphonie hell zu Tage.

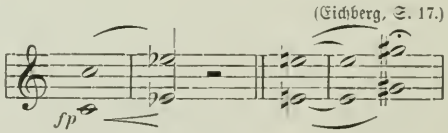
Neben diesen, mehr generellen, Eigenschaften seiner Jugendarbeit will der Meister als das eigentlich Persönliche und Individuelle in ihr fast nur den kecken lebendigen Grundzug gelten lassen, der sich durch das ganze Werk hindurch fühlbar macht: ‚insofern darin etwas vom Richard Wagner zu erkennen wäre, dürfte dies höchstens die grenzenlose Zuversicht sein, mit der dieser schon damals sich um nichts kümmerte, und von der bald nachher aufkommenden, den Deutschen so unwiderstehlich gewordenen Duckmäuserei sich unberührt erhielt‘. ‚Diese Zuversicht‘, fährt er fort, ‚beruhte damals, außer auf meiner kontrapunktischen Sicherheit, auf einem großen Vorteile, den ich vor Beethoven voraus hatte: als ich mich nämlich etwa auf den Standpunkt von dessen zweiter Symphonie stellte, kannte ich doch schon die Eroica, die C moll- und die A dur-Symphonie, die um die Zeit der Abfassung jener zweiten dem Meister noch unbekannt waren, oder doch höchstens nur in großer Undeutlichkeit erst vorschweben konnten, — ein glücklicher Umstand, der meiner Symphonie sehr zu statten kam‘. Einen ungefähren Überblick über den Aufbau und die Durchführung des unveröffentlicht gebliebenen Werkes, nebst dessen hauptsächlichen Themen, findet der Leser in der vortrefflichen kleinen Schrift O. Eichbergs über diesen Gegenstand.[1] An dem Hauptthema des ersten Satzes hebt Eichberg, außer der echt Beethovenischen Grundbeschaffenheit, die außerordentliche Prägnanz seines Ausdruckes hervor. Diese sei doch bedeutsamer, als der Meister selbst es in seiner Äußerung zugeben wolle: mit einem solchen Thema

[1] Richard Wagners Symphonie in C dur, analysiert von Oskar Eichberg. 28 Seiten 8° mit 25 Notenbeispielen (Berlin 1887, Verlag der Konzertdirektion Hermann Wolf). Die Umsicht und Kenntnis des Verfassers dieser kleinen Schrift bietet dem Leser in dem engen Rahmen weniger Blätter so viel, als sich billiger Weise nur irgend in den Grenzen einer Programmschrift für Konzertzwecke erwarten läßt, und bildet daher eine Art gedrängter Monographie darüber. Vgl. übrigens auch: Eugen Segnitz, ‚R. Wagner u. Leipzig‘ S. 49/60.

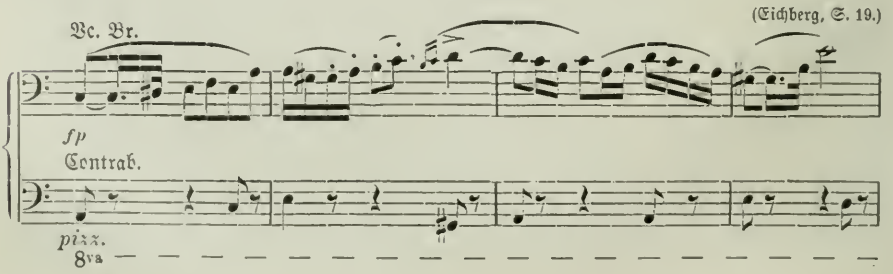
ließe sich ‚gut kontrapunktieren, aber wenig sagen'. Vielmehr sichere gerade dieses Thema dem ganzen Satze seinen eminent symphonischen Charakter. Auf das zweite Hauptthema (in G dur) und einen daran sich schließenden imitatorischen Abschnitt folgt ein melodischer Passus, der nicht nur in seiner Art von der Umgebung abweichend, deutlich auf Wagners spätere Melodiebildung hinweist, sondern auch durch das erstmalige Vorkommen des in seinen dramatischen Werken so oft und charakteristisch auftretenden Doppelschlags interessant ist:

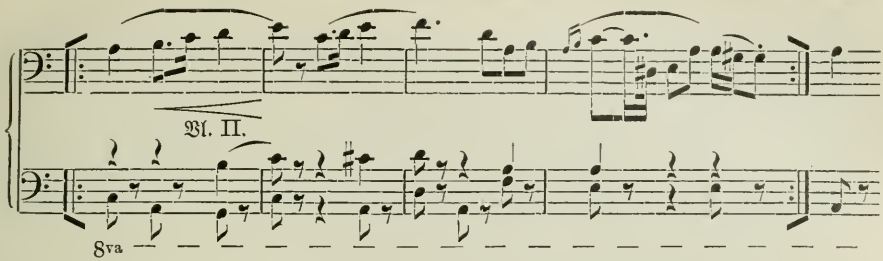


In den energischen Verlauf des sostenuto e maestoso beginnenden, als Allegro con brio endenden ersten Satzes hinein erklingt gegen dessen kraftvollen Ausgang ein schwärmerisch sehnsuchtgeschwellter Fragerus der Holzbläser:



Er bildet zugleich die thematische Verbindung dieses Satzes mit dem ihm folgenden Andante $^{3}/_{4}$, worin dasselbe Motiv eine hervorragende Bedeutung gewinnt, und den es auch, in den Oboen und Klarinetten, eröffnet. Das wehmütig lächelnde, zart ergreifende Hauptmotiv des Andante aber





war seinem Schöpfer selbst lieb genug geblieben, um mit seiner Zitierung, da er nach fünfzig Jahren es wieder vernahm, seinen ‚Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes' (Silvester 1882) zu beschließen: er läßt ihm dabei auch die Gerechtigkeit widerfahren, es nicht bloß ein ‚Thema', sondern eine wirkliche ‚Melodie' zu nennen.[1] Der dritte Satz, Allegro assai C dur $^3/_4$, ist der bewegteste und, mit den üblichen Wiederholungen, zugleich umfangreichste (587 Takte); der Schlußsatz, in Rondo-Form, öffnet der kontrapunktischen Verarbeitung und Durchführung ein ausgiebiges Feld; der ‚stürmische kühne Schritt, von einem Ende des Werkes zum andern schreitend', den schon die älteren Besprechungen hervorheben, führt nach leidenschaftlicher Erhebung zum glanzvollen Abschluß des ganzen beredten Werkes.

Auffallend mißgünstig äußerte sich Marschner darüber, als er gelegentlich eines Besuches in der Familie Veranlassung erhielt, der Mutter sein Gutachten über das jugendliche Werk zum Ausdruck zu bringen. Noch in einem Privatbrief v. J. 1854 wiederholte er gelegentlich einer Meinungsäußerung über Wagner dieses absprechende Urteil, als sei die ihm vorgelegte Partitur nichts mehr und nichts weniger als ‚eine seitenlange Abschrift der A dur-Symphonie von Beethoven gewesen'! ‚Ich kann eben', fügt er hinzu, ‚nicht anders reden als ich denke, und so habe ich schon 1829 (!) seiner Mutter gesagt, daß aus den mir vorgelegten Proben Komposition mehr auf Verstand als Erfindungsvermögen zu schließen und deshalb zu raten sei, ihn, wie sein Schwager Brockhaus wollte — tüchtig zur Schule anzuhalten und studieren zu lassen(!). Bald darauf (!!) hörte ich aber schon, er sei Musikdirektor in Magdeburg geworden'.[2] Auch die mehrerwähnte Angelegenheit des, der Firma Schott übergebenen Klavierarrangements der neunten Symphonie entschied sich um diese Zeit. Nachdem ihm dasselbe durch Schotts wegen zeitweiliger ‚Überfüllung an Manuskripten' zurückgeschickt worden war, übersandte er es mit einem Brief vom 15. Juni 1832 nochmals an das genannte Haus, indem er nunmehr auf jede

[1] Ges. Schr. X, S. 405: ‚Damit Sie aber einen Begriff davon erhalten, wieweit ich es vor fünfzig Jahren doch bereits auch im Elegischen gebracht hatte, gebe ich Ihnen hiermit das Thema — nein! wollen wir sagen — die Melodie des zweiten Satzes zum Besten' usw. — [2] Vgl. Neue Musikal. Rundschau 1897, Oktoberheft, S. 5.

Geldforderung verzichtete. ‚Ich biete Ihnen (meinen zweihändigen Klavierauszug der Beethovenschen Symphonie No. 9) hiermit nochmals zu Ihrem beliebigen Gebrauch an, indem ich Ihnen denselben für jede Zeit und Benutzung übergebe. Ich verlange dafür kein Honorar, wollten Sie mir aber ein Gegengeschenk an Musikalien machen, so würden Sie mich Ihnen dankbarst verpflichten. Dürfte ich Sie demnach wohl ersuchen, mich durch Herrn Wilhelm Härtel: Beethovens

1) Missa solemnis (D dur) Partitur und Klavierauszug,
2) Beethovens Symphonie No. 9 Partitur,
3) idem, 2 Quartetten, Partitur und
4) die von Hummel arrangierten Symphonieen Beethovens,

beziehen zu lassen? Je eher, desto angenehmer würden Sie (mich) durch die Erfüllung dieser Bitte erfreuen'.[1] Leider meldet uns die Geschichte nichts näheres darüber, ob und inwieweit sein bescheidener Wunsch um ein ‚Gegengeschenk' von dem Schottschen Hause erfüllt worden sei. Sicher ist nur, daß Wagners Klavierauszug, sorglich aufbewahrt, im Schottschen Besitz verblieb und aus diesem in späteren Jahren dem Meister auf seinen Wunsch wieder zugestellt worden ist, so daß er jetzt im Hausarchiv von Wahnfried als bedeutungsvolle Jugenderinnerung sich befindet.

Mit der fertigen eigenen Symphonie machte er sich im Sommer 1832 auf eine Reise nach Wien, zu keinem anderen Zwecke, als um diese sonst so gepriesene Musikstadt flüchtig kennen zu lernen. ‚Wie entzückte mich das heitere Treiben der Bewohner dieser Kaiserstadt', läßt er später in seiner Novelle den ‚deutschen Musiker' sagen. ‚Die etwas oberflächliche Sinnlichkeit der Wiener dünkte mich frische Lebenswärme; ihre leichtsinnige und nicht sehr unterscheidende Genußsucht galten mir für natürliche und offene Empfänglichkeit für alles Schöne'. Freilich, der ‚deutsche Musiker' der Novelle erklärt sich in demselben Zusammenhange für einen nicht ganz objektiven Beobachter: ‚ich war in einem begeisterten Zustande und sah alles mit begeisterten Augen'. Der neunzehnjährige deutsche Musiker der Wirklichkeit hatte keinen ähnlichen Anlaß zur Freudetrunkenheit, — wenn nicht Jugend und das Bewußtsein, der Autor einer ersten großen vollendeten Symphonie zu sein, dafür gelten sollen! Jener war noch nach Wien gepilgert, um Beethoven zu sehen; dieser kam zu solcher Begegnung um wenige Jahre zu spät. Jenem ward das Glück zu teil, da er auf einem der fünf täglichen Theaterzettel eine ‚Fidelio'-Vorstellung angezeigt fand, zugleich auf die außerordentlichste Darstellerin des Fidelio — Wilhelmine Schröder! — zu treffen; Wagner sagt von sich: ‚was ich hörte und sah, erfreute mich wenig; wohin ich kam, hörte ich ‚Zampa' und Straußsche Potpourris über ‚Zampa', — beides, und besonders damals, für mich

[1] Wörtlich abgedruckt findet sich dieser Brief zum ersten Mal in einem Programmbuch des Berliner Wagner-Vereins v. 11. März 1901 (vgl. auch ‚Die Musik' 1903, II. Qu., S. 130).

ein Greuel'. Übrigens war es das Jahr der fürchterlichen Cholera, und eine Wiener Korrespondenz vom Sommer 1832 berichtet uns von dem Wüten dieses Ungeheuers, es sei noch schrecklicher als bei ihrem ersten Auftreten gewesen: sie habe ihre Opfer in wenigen Stunden getötet und nur selten sei es einem Arzte gelungen, ihr eines derselben zu entreißen. Trotzdem änderten diese Schreckniſſe nur wenig an der äußeren Physiognomie der Wiener heiteren Geselligkeit: ‚es ist unbegreiflich', fährt jene Korrespondenz fort, ‚wie bei solcher gefahrvollen Lage unser Publikum so ganz sorglos und unbekümmert sein kann; man spricht wohl hier und da mit Bangigkeit davon; aber niemand ändert etwas an seiner Lebensweise und alle öffentlichen Vergnügungslokale sind gedrängt voll'. Auch der ‚Zampa'-Manie wird gedacht: ‚diese Oper hat bei uns fast den Erfolg der Stummen von Portici; jede Vorstellung ist überfüllt und man drängt sich um die Plätze'. Der Tenorist Wild, die Hauptstütze der Hofoper (neben dem Balletmeister!), gebe den Zampa auch so gut, als es nur ein Sänger imstande sei; im Gesange sei er vortrefflich' usw. usw.[1] Andererseits traten unserem jungen ‚deutschen Musiker' die beiden originellsten und liebenswürdigsten Erscheinungen der Wiener öffentlichen Kunst damals ebenfalls zum ersten Male entgegen: die Straußischen Walzer und die Raymundischen Zauberdramen. Sie bewiesen ihm, was die österreichische Metropole, außerhalb des Bereiches ihrer glänzenden subventionierten Kunstinstitute, auf dem Wege des rein spekulativen Verkehrs mit einem phantasievoll gemütlichen, lebenslustigen Publikum ganz von sich aus auch für die Kunst hervorzubringen vermöge. ‚Wollt ihr nichts Höheres', ruft er noch dreißig Jahre später aus, ‚so laßt es bei diesem bewenden; es steht an und für sich bereits wahrlich nicht tief, und ein einziger Straußischer Walzer überragt, was Anmut, Feinheit und wirklichen musikalischen Gehalt betrifft, die meisten der oft mühselig eingeholten ausländischen Fabrikprodukte, wie der Stephansturm die bedenklichen hohlen Säulen zur Seite der Pariser Boulevards!'

Alles in allem gestaltete sich ein längerer, bis in den Spätherbst dauernder Aufenthalt in Prag, auf der Rückreise von der leichtlebigen Kaiserstadt, für ihn fruchtbarer und anregender, als die in Wien verbrachten Tage. Zu den wertvollsten, hier angeknüpften Bekanntschaften gehörte die mit dem verdienten und hochangesehenen Direktor des Prager Konservatoriums, Dionys Weber. Dieser gestrenge, hochkonservative Meister erwies dem jungen Musiker, dessen ernster Eifer sein volles Wohlwollen gewann, die willkommene Ermunterung, daß er mehrere seiner Kompositionen, darunter auch die C dur-Symphonie,

[1] Die erste Aufführung der Heroldschen Oper im Wiener Hofopernhause hatte am 3. Mai des gleichen Jahres (1832) stattgefunden, sie war also noch völlig neu. Eine Parodie von Nestroy, ‚Zampa, der Tagedieb oder die Braut von Gips' (mit Musik von Adolf Müller sen.) fand gleichzeitig in einem Vorstadttheater denselben Beifall, wie in der Hofoper das Original.

von dem vortrefflichen Orchester der Zöglinge des Konservatoriums vortragen ließ. Von den Leistungen dieses Instrumentalkörpers geben uns die Urteile der Zeitgenossen einen hohen Begriff. Während man bei den Solovorträgen der Konzerte des Konservatoriums Talenten begegne, die erst in der Entwickelung begriffen seien, böten die Ensemblestücke, Ouvertüren und Symphonien, einen Genuß, wie ihn kaum ein Verein der größten Künstler darbieten könne. ‚Mehr als fünfzig Jünglinge in dem glücklichen Alter, wo man sich der Kunst noch mit jenem ganz reinen Enthusiasmus widmet, dessen schönste Blüten teils spätere Jahre, teils andere Interessen des Lebens abstreifen, werden, mit ihren Lehrern an der Spitze eines jeden Instrumentes, von dem erfahrenen Taktstabe des Direktors Dionys Weber geleitet, der das jugendliche Feuer, wenn es einmal die Schranken durchbrechen will, zu bannen weiß und so ein Ensemble erzielt, das Kenner und Laien zu höchstem Entzücken entflammt'. So soll auch Spontini bei einem Besuch des Prager Konservatoriums seine höchste Zufriedenheit mit dessen Orchesterleistungen ausgesprochen haben. Somit konnte der Komponist, dem es noch sehr darum zu tun war, daß seine Werke sich ihm aus der farblosen Niederschrift heraus in hörbarem Klange verkörperten, wohl mit der Gunst der Umstände zufrieden sein, die ihm so ausreichende Mittel und Kräfte dazu in den Weg führte. Vielleicht schon auf diese erste Prager Exekutierung seines noch unaufgeführten Werkes ließe sich die konzisere Fassung des Finales der Symphonie durch Verkürzung um vierzig Takte zurückleiten, welche Tappert bei der Durchsicht der alten Orchesterstimmen aufgefallen ist. Möge die bezeichnete Streichung immerhin erst bei späterem Anlaß tatsächlich vollzogen worden sein, so sind doch ohne Zweifel die Eindrücke dieser ersten Anhörung für den Tondichter bestimmend gewesen, dem es zu keiner Zeit und unter keinen Umständen auf eine müßige Fülle blendender, berauschender, kaleidoskopischer Mannigfaltigkeit, sondern stets einzig auf den fest umrissenen, plastischen Ausdruck der ihm vorschwebenden Idee ankam.[1]

Was er sonst im Verkehr mit dem älteren Tonmeister erfuhr, war ihm teils belehrend, teils dem begeisterten Beethovenkenner befremdend, wenn gleich ähnliche Anschauungen, wie er sie hier von dem Prager Direktor vernahm, auch in der gemütlichen Musikerwelt seiner Vaterstadt nur allzu gang und gäbe waren. Noch in der Schrift ‚über das Dirigieren' (1869) bezieht sich Wagner in diesem Sinne auf das Urteil Dionys Webers, der die ‚Eroica'

[1] Der Schlußsatz der Symphonie umfaßte nach Tapperts Zählung in den Originalstimmen ursprünglich 492 Takte, von denen durch den erwähnten Abstrich 452 übrig blieben, die in der Folge durch eine weitere Streichung (wann?) auf 397 reduziert worden sind. ‚Es scheint demnach das Finale, diesem äußeren Umstande nach zu schließen, dem Komponisten am wenigsten zugesagt, oder doch, nach seiner Meinung, Überflüssiges enthalten zu haben' (Eichberg, S. 25).

als ein ‚Unding' behandelt habe. ‚Sehr richtig!' fügt er hinzu, ‚dieser Mann kannte nur das von mir charakterisierte Mozartsche Allegro; in dem strikten Tempo desselben ließ er auch die Allegros der ›Eroica‹ von den Zöglingen seines Konservatoriums spielen, und wer eine solche Aufführung angehört hatte, gab Dionys allerdings Recht'. Auf der anderen Seite war es ihm von hervorragendem Werte, durch seinen böhmischen Minos die interessantesten Aufschlüsse über die echten Traditionen der Zeitmaße und des Vortrags Mozartischer Musik zu erhalten. Friedrich Dionys Weber gehörte zu der Zahl jener, unter den älteren Musikern dieser Epoche nicht seltenen, exklusiven Mozartverehrer, mit denen es schwer war über Beethoven sich zu verständigen, weil sie dem großen Schritte des Gewaltigen in ihrer eigenen Entwickelung nicht gefolgt waren. Desto ergiebiger war er in seinen Mitteilungen über Mozart, dessen Werke er zum Teil unter der eigenen Leitung des Meisters gehört hatte. Als Augen- und Ohrenzeuge der ersten Aufführung und der ihr vorangehenden, von Mozart selbst dirigierten Proben des ‚Figaro' berichtete er dem jugendlichen Kunstgenossen, wie der Meister z. B. das Zeitmaß der Ouvertüre nie schnell genug habe erlangen können, und wie er, um den Schwung desselben stets aufrecht zu erhalten, wo es nur irgend in der Natur des Themas lag, die Bewegung neu auffrischte: als er die Musiker endlich durch sein erzwungenes Presto zu derjenigen verzweiflungsvollen Wut gebracht hatte, welche ihnen zu ihrer eigenen Überraschung das Gelingen ermöglichte, habe er ihnen dann ermutigend zugerufen: ‚So wars schön! nun am Abend aber noch ein wenig schneller'![1] In gleicher Weise gelang es Wagner, aus dem reichen Schatze der Erinnerungen des Prager Altmeisters sehr detaillierte Nachrichten und Belehrungen über den Vortrag Mozarts einzusammeln, die ihm für sein eigenes Urteil über die hier in Betracht kommenden Probleme von bleibendem Werte waren.[2]

An persönlichen Beziehungen gar mannigfacher Art konnte es ihm an dem Orte nicht fehlen, wo Rosalie mehrere Jahre als beliebte Schauspielerin gewirkt und jede künstlerische Anerkennung und gesellschaftliche Hochschätzung genossen hatte. Noch in demselben Sommer hatte sie nach längerer Zwischenzeit eine Anzahl von Gastrollen am Landestheater gegeben. Die gleichzeitige Anwesenheit des Tenoristen Wild aus Wien, der auch hier ‚Zampa'-Erfolge einerntete, veranlaßte eine Aufführung der ‚Stummen von Portici', bei welcher

[1] Vgl. ‚Über das Dirigieren', Ges. Schr. VIII, S. 356/57. — [2] Z. B. beruft er sich später hinsichtlich des sog. Brief- oder Schreibeduettes zwischen Susanna und der Gräfin nicht allein auf sein natürliches Gefühl, sondern auch auf die aus der angegebenen Quelle ihm zugekommene Tradition, wenn er sich dasselbe, ganz seiner Bezeichnung gemäß, nur als Allegretto denke, während ‚die meisten deutschen Sängerinnen, durch das verführerische Cantabile dazu vermocht, sich allmählich gewöhnt haben, dies Stück mehr oder weniger in der Weise eines zärtlichen Liebesduettes vorzutragen'.

Rosalie die Titelrolle in der ihr eigenen Weise zu eindrucksvoller Darstellung brachte;[3] außerdem war sie als Lucia im ‚König Enzio', als Mirandolina in Goldonis ‚Locandiera' und mehreren anderen Partien vor das Prager Publikum getreten. Wie sehr sie bei diesem auch jetzt noch ihre frühere Anziehungskraft ausübte, bewies u. a. ihre letzte Gastdarstellung im ‚Käthchen von Heilbronn'. Diese fiel auf den Abend des in allen Gesellschaftsklassen beliebten Volksfestes der heiligen Margareta (13. Juli: ‚die erste Birn bricht Margaret'), zu welchem sonst bei den Gastvorstellungen der größten Künstler das Parterre nur sehr mäßig besetzt zu sein pflegte, während bei Rosaliens Abschiedsauftreten das Haus recht stattlich gefüllt war.

Eine andere Lokalberühmtheit der Moldaustadt, die Richard Wagner während seines dortigen Verweilens kennen lernte, war der Komponist Wenzel Tomaschek, der sich in den Grenzen seines böhmischen Vaterlandes eines angesehenen Namens erfreute, und auf dessen Urteil man bei jedem musikalischen Ereignis begierig lauschte. ‚Er hatte niemals Kunstreisen gemacht oder irgendwie für die Verbreitung seiner Kompositionen gewirkt', sagt Hanslick von ihm, ‚und doch saß er, je älter er wurde, desto fester — wie die Spinne im Netz — im Zentrum eines kleinen bewundernden Kreises, und es galt für Vermessenheit, wenn ein fremder Künstler Prag verließ, ohne sich Tomaschek vorgestellt zu haben'. Wäre nun auch für Wagner, der ja in keiner Weise auf besondere Prager Erfolge ausging, diese letztere Notwendigkeit keine so zwingende gewesen, so ließ er sich doch die Gelegenheit nicht entgehen, den in seinen Grenzen einflußreichen Mann kennen zu lernen, und empfing auch von ihm eine wohlwollende Aufmunterung. Auch dieser Mann hatte für den schwärmerischen Beethovenjünger wenigstens eine interessante Seite: er hatte in seinen jüngeren Jahren den großen Tonmeister einmal persönlich in Wien in seiner eigenen Behausung gesehen, eben um die Zeit der ersten Wiederaufführungen des ‚Fidelio' nach dessen anfänglicher ungünstiger Aufnahme, und erzählte gern von dieser Begegnung. Wie sich Wagner im Verkehr mit Dionys Weber über Mozart belehren ließ, dürften gewisse frappant authentische Züge in der nachmaligen Schilderung der äußeren Erscheinung des Meisters in der ‚Pilgerfahrt zu Beethoven' in ihrer unmittelbaren Anschaulichkeit vielleicht auf die lebensvollen mündlichen Mitteilungen eines Augenzeugen zurückführen. So ungereimt es wäre, das ausgeprägte Bild der Persönlichkeit Beethovens, wie es Wagner in sich trug, für das Produkt irgend einer besonderen ein-

[1] Vgl. S. 125. Außer in der Rolle des neapolitanischen Fischermädchens trat sie während ihres Prager Gastspieles noch in einer anderen stummen Rolle, in Th. Hells damals beliebtem Melodrama ‚Yelva' (nach dem Französischen, mit Musik von Reißiger) auf, wobei sie nach den gleichzeitigen Berichten ‚every limb a tongue' war und fast mit jeder ihrer stummen Reden einen enthusiastischen Beifallssturm entfesselte (Korrespondenz der ‚Abendzeitung', vgl. auch die Prager ‚Bohemia' von 1832 u. a.).

zelnen Anregung oder Mitteilung halten zu wollen, — das subjektive Gefühl eines inneren Zusammenhanges zwischen den Vorgängen der Novelle und den Eindrücken der Sommerreise von 1832 hat sich dem Verfasser oft aufgedrängt: es wäre nicht undenkbar, daß der erste Lebenskeim der späteren Erzählung bereits in dem Neunzehnjährigen sich geregt habe, als ein inneres Erlebnis, zu welchem gewisse drastische Züge der mündlichen Erzählung mit den Eindrücken seines eigenen, kurz vorausgegangenen Wiener Aufenthaltes in seiner Phantasie sich verschmolzen.

Auch machte er, während der Dauer des gleichen Verweilens in Prag, die Bekanntschaft Johann Friedrich Kittls, damals Konzeptpraktikanten am Fiskalamt seiner Vaterstadt, der soeben bei Tomaschek den einfachen und doppelten Kontrapunkt studierte und auf dem besten Wege war, Juristerei und Staatsdienst für immer mit der Musik zu vertauschen. Nur der Wunsch seines Vaters hielt ihn von diesem Schritt zurück. Kittl war als Komponist und Dirigent von entschiedener Begabung, im übrigen trotz seiner Jugend Inhaber eines stattlichen fetten Doppelkinns und das enfant gâté der Prager Aristokratie, insbesondere des schöneren Teiles derselben. Als leidenschaftlicher Jäger hatte er eine ‚Jagdsymphonie' komponiert, welche als phantasievoll gerühmt wird, von Mendelssohn indes für unschädlich genug erachtet wurde, um sie unter seiner Leitung im Leipziger Gewandhaus aufzuführen und ihre Dedikation anzunehmen. Wohl in Kittls Begleitung war es, in dem schönen Sommer 1832 in Böhmen, daß sich der neunzehnjährige junge Meister zu dem einzigen Jagdabenteuer seines Lebens verlocken ließ, dessen Eindruck bis in die ‚Feen', ja bis in das Bühnenweihefestspiel hinein nachklingt. Wir erzählen es mit den Worten H. v. Wolzogens, der es wiederum aus Wagners eigenem Munde hat. ‚Der lebenslustige, immer leidenschaftlich nach Betätigung drängende junge Mann hatte sich in fröhlicher Gesellschaft fortreißen lassen, einmal mit auf die Jagd zu gehen. Ein Treiben auf Hasen begann. Blindlings schoß der Ungeübte sein Gewehr ab; er wußte nicht, ob er getroffen; alles ging ihm unter in dem Taumel eines fremden, aufregenden ‚Vergnügens'. Als hernach die Gesellschaft im Freien beim lustigen Mahle saß, schleppte sich ein verwundetes Häslein mühsam an den lärmenden Kreis der Jagdgenossen heran: sein stummberedter klagender Tierblick fällt auf den jungen Jäger, der in demselben Augenblick mit herzzerschneidender Gewißheit sich überzeugt fühlt, daß dies zerstörte Leben das Opfer seiner sinnlosen Lust sei! Er konnte den Blick des leidenden Mitgeschöpfes nicht vergessen (‚o seht, das Tier kann weinen, die Träne glänzt in seinem Aug!') — nie wieder hat er ein Gewehr berührt, um ein Tier zu erlegen.'[1] Die mit Kittl geschlossene Freundschaft überdauerte die kurz bemessene Frist seines diesmaligen Verweilens zwischen den schönen

[1] H. v. Wolzogen, Richard Wagner und die Tierwelt, S. 13/14.

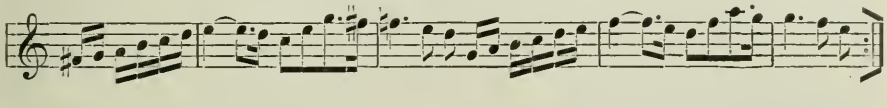
Moldaubergen; und die guten Beziehungen beider frischten sich bei Wagners späteren Besuchen in Prag immer wieder in altherzlicher Weise auf, bis er — elf Jahre später, als er selbst bereits das Joch der Dresdener Kapellmeisterschaft auf sich genommen — auch den ‚lieben dicken Freund' Hans als neu erwählten Prager Konservatoriumsdirektor und Nachfolger des alten, ehrwürdig pedantischen Dionys Weber wiedersah und sich beide ‚der glücklichen Tage des unaufhörlichen Scherzens und Lachens erinnerten, als sie noch fröhliche junge Leute ohne Ruf und Namen waren.'

Aber noch in ganz anderer Beziehung war der Prager Aufenthalt für den jungen Meister von Bedeutung geworden. Er hatte sich während der Dauer desselben auch produktiv betätigt, indem er sich einen Operntext tragischen Inhaltes entwarf und ausführte: ‚Die Hochzeit'. Woher ihm der mittelalterliche Stoff gekommen, so düster in so heiteren Tagen, wußte er sich selbst später nicht anzugeben.[1] Ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Verlobten seines Freundes, worin diese des Bräutigams harrt. Die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt sie entseelt über die Leiche hin. Bezeichnend sind in diesem frühesten dramatisch-musikalischen Erstlingswerk die vorkommenden altdeutschen, zum Teil altnordischen, oder Ossianischen, Eigennamen: Morald (?), Hadmar, Harald, Admund, Cadolt; auch Arindal begegnet uns bereits hier, unter den Frauen Ada und Cora (Lora ?). Sämtliche Namen fallen uns durch vokalische Fülle und vorwiegend weiche und flüssige Konsonanten (d, l, m, n, r) auf; die in dieser Beziehung hervortretendsten: Arindal und Ada, kehren nachmals als Hauptpersonen in den ‚Feen' wieder. Mit dieser Dichtung trat er aus dem Bereich der reinen Instrumentalmusik zum ersten Male auf sein eigenstes künstlerisches Gebiet über; was von ihr erhalten ist, zeigt in Diktion und Versbildung schon damals die, bis in den ‚Rienzi' hinein sich geltend machende, Abneigung gegen bloße ‚schöne Verse und zierliche Reime'. Der spätere Sprachschöpfer tut sich darin ebenfalls noch nicht kund; zu kühnen Neuerungen lag in dem Stoffe keine zwingende Nötigung vor. Dagegen treffen wir gleich in den gänzlich frei gebauten Eingangsversen eine unwillkürliche charakteristische Verbindung von Endreim und Stabreim:

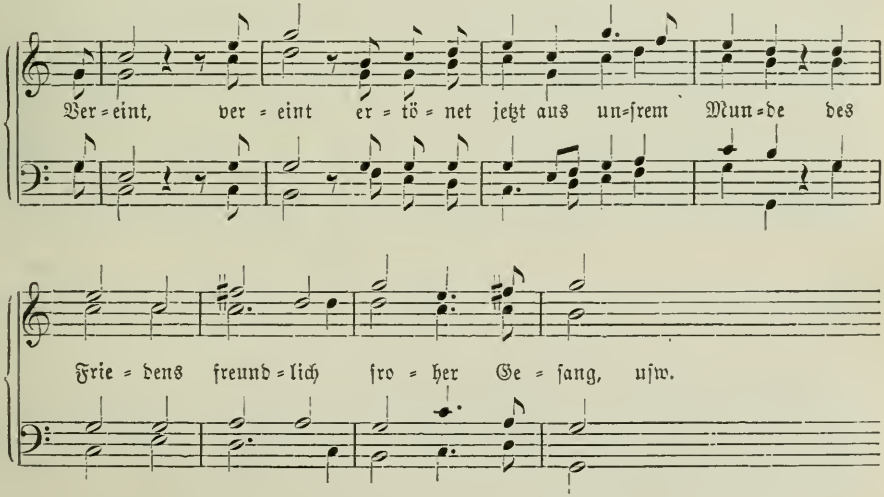
Vereint ertönet jetzt aus unsrem Munde
des Friedens freundlich froher Gesang!
Denn Hadmar und Morald, nach langem Kampf,
nach blut'gem Streit,
sind ausgesöhnt, vereint zu dieser Stunde,
da wir, ein frohes Fest zu begehn,
die Hände freudig uns reichen usw.

[1] Wir folgen mit dieser negativen Angabe der Erzählung in den ‚Ges. Schriften' Bd. I,

In mancher Beziehung innerlich bereichert, kehrte er gegen Ende November in seine Vaterstadt zurück, und ging hier alsbald an die Komposition seiner Dichtung. ‚Leipzig, den 5. Dezember 1832' lautet das Datum am Schlusse des, acht Folioseiten umfassenden, ganz eng geschriebenen, mit mancherlei Korrekturen versehen Entwurfes der ersten Szene. Sie bestand aus einer Introduktion mit folgendem Chor und Septett. Die Introduktion, mit der Tempobezeichnung Maestoso, ist nach den Angaben W. Tapperts [1] sehr energisch im Rhythmus, im Melodischen hingegen hier und da noch sehr unwagnerisch', wofür er die Stelle als Beispiel anführt:



An die Einleitung schließt sich unmittelbar ein kraftvoller Männerchor, in schwungvoller Frische das Fest des Friedensschlusses zwischen den altverfehdeten Häusern Hadmars und Moralds feiernd:

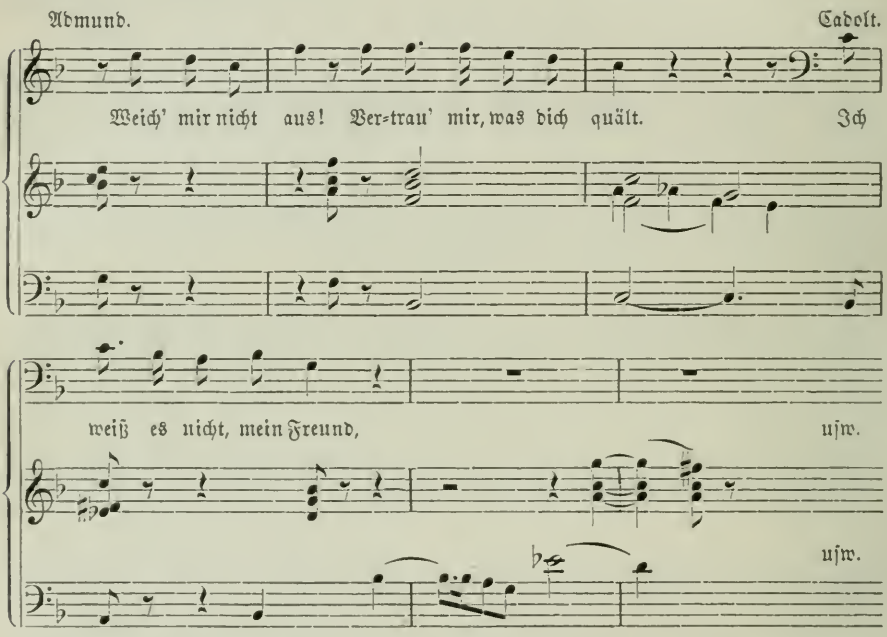


Ein dreistimmiger Frauenchor schließt seine Begrüßung an:

Willkommen ihr, von Moralds fernem Lande,
auf Hadmars froher Burg!

S. 12; jedenfalls sind sämtliche bisher darüber angestellten positiven Vermutungen auf gänzlich falscher Fährte. So z. B. auch diejenige Dr. Franz Munckers (‚Richard Wagners Operntext: Die Hochzeit' in der Zeitschrift ‚Musik' 1903, IV. Quartal, S. 1824 ff.), der eine Anlehnung an Immermanns Trauerspiel ‚Cardenio und Celinde'(!) voraussetzt, in welchem angeblich die Grundlinien der Handlung sich wiederfänden. — [1] Musik. Wochenbl. 1887, Nr. 27.

Auf den rauschenden Festesjubel folgt bei dessen erster Pause ein Dialog zwischen Cadolt (Baß), dem Sohne des früheren Gegners Morald, und Admund (Tenor). Wir erkennen in dem düsteren Cadolt jenen ‚wahnsinnig Liebenden', ohne deutlich wahrzunehmen, ob ihn die Leidenschaft bereits ergriffen oder nur erst ihren Schatten auf seine Seele vorausgeworfen habe. Das Orchester nimmt an der ausdrucksvollen Gestaltung des Gespräches anscheinend lebhaften Anteil:



Das Rezitativ mündet in ein Allegro maëstoso; mit Pauken und Trompeten leitet das Orchester zu dem Begrüßungschor über, der, im wesentlichen vierstimmig, sich zur Sechsstimmigkeit erweitert, wenn Männer und Jungfrauen in dreistimmigen Wechselgesängen dem ‚seligen Paare' zujubeln:

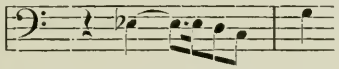
Seht, o seht, dort nahet schon,
in Jugendfülle und hehrer Pracht,
neuvermählt das junge Paar,
in Lieb' und ewiger Treu' vereint!

Die Männer:
Preis dir, der Schönsten aller Schönen!

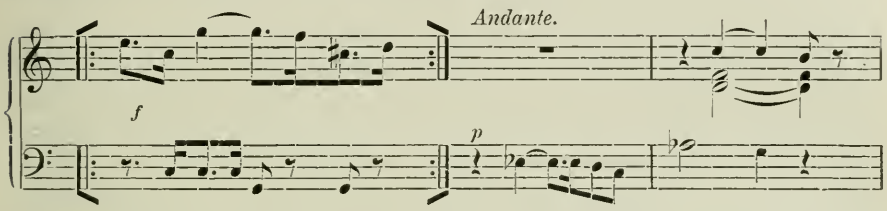
Die Frauen:
Preis dir, dem Edelsten der Edlen!

usw.

Aber unmittelbar vor dem Eintritt des hellen C dur-Allegro des Chores erklingt mahnend aufs neue jene merkwürdige sich aufbäumende Baßfigur aus Cadolts Erwiderung an den forschenden Freund:



Sie unterbricht auch plötzlich das pomphafte Nachspiel des vollen Orchesters, verkündend, daß ‚Leid auf Freude' folgen wird:



Ein früheste s ‚Leitmotiv' scheint sich darin anzukündigen. Es führt über zu dem Rezitativ: ‚Sie sind vermählt'. Aus der Burgkapelle ist das hochzeitliche Paar, Arindal und Ada, mit festlichem Geleite geschritten; Cadolts düsterer Blick ist magnetisch auf die angetraute Braut des früheren Gegners geheftet und fesselt so den ihrigen, der, über die bunte Menge schweifend, unter plötzlichem Erschauern an der Gestalt des Unbekannten haften bleibt:

Ada (erblickt Cadolt).
Mein Gatte, sprich! wer ist der fremde Mann?

Arindal.
Cadolt ist's, Moralds Sohn, vor kurzem noch
mein Feind, doch jetzt für immerdar mein Freund!

Die Situation ist gegeben, aus welcher die folgende Handlung entspringt; die verschiedenen Stimmungen der handelnden Personen vereinigen sich am Schluß der Szene zu einem bedeutend angelegten Septett (Ada, Lora, Arindal, Harald, Admund, Cadolt, Hadmar), über welches Weinlig sehr erfreut war. Nicht dieselbe Zufriedenheit fand das Buch der Oper bei Rosalien, der es Wagner vorlegte. Ihr Mißfallen an dem Sujet war für ihn Grund genug, seine Dichtung spurlos zu vernichten und die weitere Ausführung seines Werkes aufzugeben.

Der Entwurf und die in Partitur völlig hergestellte Ausführung der ersten Szene hingegen verblieb zunächst in seinem Besitz. Auf welchem Wege das erstere Schriftstück später, nebst einer namhaften Anzahl anderer Papiere aus Wagners erster Periode (bis 1842 und darüber hinaus, meist Konzepte

zu Briefen und Aufsätzen), wie sie der Natur der Sache nach wohl nur aus dem Nachlaß seiner ersten Gattin herrühren konnten, einige Jahre nach dem Tode des Meisters — mit Übergehung einer naheliegenden Auslieferung an seine lebenden Angehörigen — als Handelsobjekt zu öffentlichem Ausgebot gelangt ist, gehört zu den mancherlei unaufgeklärten Vorgängen, die sich mit Wagners Handschriften zugetragen haben und, bei der fortdauernden allgemeinen Blüte des modernen ‚Autographen'-Schachers, noch beständig zutragen. Mit demselben Fragmente der ‚Hochzeit' hatte aber der Meister selbst noch bei seinen Lebzeiten eine gar merkwürdige Erfahrung hinsichtlich des Rechtsschutzes geistigen Eigentums zu machen. Da auch die vollständig ausgeführte Partitur seines Erstlingswerkes nicht mehr in seinen Händen verblieben war, interessierte es ihn, nach fast einem halben Jahrhundert (1879) von der Existenz der wohlerhaltenen vollständigen Handschrift desselben, im Umfang von 36 Folioseiten, zu vernehmen, welche — wiederum mit Umgehung einer vorherigen Anfrage oder Anzeige bei dem Autor — öffentlich zum Verkauf ausgeboten wurde. In dem Wunsche, die längst vergessene Jugendarbeit sich neu zu vergegenwärtigen und seiner Familie ihren Besitz zu erhalten, erklärte er sich zum Ankauf seiner eigenen Handschrift bereit und verlangte eine Preisbestimmung; — der Besitzer, ein Würzburger Musikalienhändler, forderte dafür die Summe von fünftausend Mark! Wenig geneigt, sich zum wehrlosen Opfer gewissenloser Ausbeutung herzugeben oder mit unseren Autographensammlern von Fach in ihren kostspieligen Liebhabereien zu konkurrieren, und doch nicht willens seinen Wunsch ohne weiteres aufzugeben, ließ der also Beschiedene nach mehrfachen Verhandlungen ein gerichtliches Verfahren gegen den spekulativen Hortbesitzer einleiten. Ein Eigentumsrecht an dem Inhalt des Manuskriptes, welches das Publikationsrecht mit eingeschlossen hätte, konnte ja letzterer nach den bestehenden Gesetzen nicht haben, und für das bloße, mit Schriftzügen bedeckte Papier durfte der verlangte Preis wohl als unbillige Forderung gelten, die einem Erpressungsversuch nicht gar unähnlich sah.[1] Anders entschied, in zwei Instanzen, die irdische Gerechtigkeit deutscher Gerichte. Der Erfolg des Prozesses war — eine Abweisung der Klage und die Verurteilung des Klägers zur Tragung der Prozeßkosten in der Höhe von sechshundert Mark, — als

[1] In dieser Beziehung hatte Wagner im Jahre 1871 in Straßburg eine Erfahrung gemacht, die er nicht zu erneuern gesonnen war. Ein dortiger Händler bot ihm ein Paket seiner eigenen Briefe für 300 Mark zum Kaufe an; der Inhalt wurde nicht gezeigt, es hieß nur: es seien so und so viele Briefe und auch einer von Frau Richard Wagner dabei. In der Annahme, es könne sich um intime Mitteilungen handeln und deren unschicklicher Veräußerung oder Veröffentlichung vorgebeugt werden, ließ er sich dazu bewegen, den geforderten Preis zu zahlen, und fand in dem geheimnisvollen Paket — einige unbedeutende geschäftliche Korrespondenzen, an deren Wiedergewinnung ihm auch nicht das mindeste liegen konnte. Aber der Handel war geschlossen und nicht wieder rückgängig zu machen!

Sühne für den übermütigen Wunsch und Versuch, zu seinem Jugendwerk in eine erneute Beziehung treten zu wollen! — —

In die Zeit seiner Rückkehr von Prag nach Leipzig fällt Wagners erste Bekanntschaft mit Heinrich Laube. Über diese frühesten Beziehungen Beider hat Laube zu wiederholten Malen berichtet. Er war sechs Jahre älter als Wagner, und sonnte sich soeben im frischen Glanz eines kürzlich errungenen Schriftstellerruhms. Aus Sprottau in Schlesien gebürtig, hatte er bereits auf dem Gymnasium die Wochenblätter seiner Heimat mit seinen Gedichten unsicher gemacht. Während seiner zweijährigen Studien zu Halle war er der verpönten Burschenschaft mit Auszeichnung angehörig gewesen, sodann in Breslau in literarische Beziehungen getreten, die dem jungen Theologen eine nähere Bekanntschaft mit dem Theater vermittelten. Der allbewegende Umschwung der Julirevolution lenkte auch seine Interessen auf die politischen Weltverhältnisse: gerade wie Wagner ‚mit einem Schlage Revolutionär' geworden war, wurde Laube mit Leib und Seele ein ‚leidenschaftlicher Partisan des Liberalismus', — dieser schien ihm die ‚angewendete Theologie' und die ‚neue Bergpredigt' zu sein. Zu Beginn des Jahres 1832, während Wagner Ouvertüren komponierte und sich für Polen begeisterte, hatte Laube seinen Roman ‚das neue Jahrhundert' veröffentlicht; seine himmelstürmenden Freiheitsideen, mit studentischer Keckheit vorgetragen, mit renommistischen Kraftphrasen den Untergang der alten Zeit und Sitte, vor allem der alten, langweiligen Ehe predigend, die ‚der Tod des göttlichen Liebesrausches und Lebensgenusses' sei, fanden bei der jüngeren Generation einen wohlvorbereiteten Boden. Die ihm durch den Erfolg seines Werkes zugeführten Mittel wollte er zu einer Reise nach Paris benutzen, um dort den Saint-Simonismus zu studieren. Im Beginn dieser Reise blieb er gleich auf der ersten Station, in Leipzig, hangen. Während er hier in einem düsteren Stübchen der Nikolaigasse die Hippolyts und Konstantins seines ‚jungen Europa' ihre Briefe schreiben ließ, erhielt er von dem Buchhändler Leopold Voß, dem Besitzer der ‚Zeitung für die elegante Welt' den Antrag, mit Beginn des bevorstehenden neuen Jahres die Redaktion dieses weitverbreiteten Journals zu übernehmen.

Auf einem Ball im Hôtel de Pologne hatte er — bald nach seiner Ankunft in Leipzig — seine lebhafte Tänzerin gefragt, ob sie nicht auch der Ansicht sei, daß unser jetziges Ehegesetz umgeändert werden müsse? ‚Glücklicherweise', erzählt er selbst, ‚war ich mit dieser frechen Frage an ein aufgewecktes Mädchen geraten. Sie antwortete: ›muß es gleich sein?‹ und lachte. Es war die Schwester Richard Wagners'. Vermutlich ist Ottilie gemeint. Rosalien hatte er im Theater als poesievolle Darstellerin kennen und schätzen gelernt; nicht lange danach traf auch Richard ein. ‚Ich kam in das Haus seiner Familie', fährt Laube fort, ‚und die sorgenvolle Mutter fragte mich stets: ›Glauben Sie, daß aus dem Richard etwas wird?‹ Sie war eine kleine ver-

ständige Frau, nicht ohne humoristische Wendungen im Gespräche. Sie hatte in ihrer zweiten Ehe, mit einem Maler, Verständnis für künstlerische Zustände eingesogen, und zwei ihrer Töchter waren Schauspielerinnen. Aber eben deshalb erschien ihr doch eine bloß musikalische Laufbahn ihres Richard als wirtschaftliche Laufbahn recht bedenklich. Richard selbst war so ausgelassen, und, wenn der nötige Erwerb mit bloßer Musik in Rede kam, so phantastisch. Er hatte den guten musikalischen Unterricht, welcher seit Bach in Leipzig zu Hause war, gründlich genossen, und strotzte von Zuversicht'. Soweit — mit einigen unwesentlichen Kürzungen — Laubes Erzählung; sie scheint in ihren Einzelheiten ziemlich wahrheitsgetreu, bis auf den gleich daran geschlossenen weiteren Umstand, daß Wagner einen Operntext von ihm *verlangt* hätte! Vielmehr lesen wir in der ‚Mitteilung an meine Freunde' aufs unzweideutigste das Gegenteil, nämlich, daß Wagner den ihm *angebotenen* Text zu einer Oper ‚Kosziusko' *abgelehnt* habe.[1]

Es gibt in gewissen delikaten Fällen eine höfliche Art der Ablehnung, die für eine halbe Annahme gehalten werden kann; schwieriger und nicht ganz ohne eigenes Zutun möglich ist es, sie zu einer Aufforderung oder einem Verlangen umzudeuten. In einem Punkte, wie diesem, war für Wagner, schon im ersten Beginn seiner künstlerischen Entwickelung, die konsequent von ihm durchgeführte Abneigung gegen fremde Texte entscheidend, die ihm nicht Wort für Wort und Szene für Szene aus eigener Seele gequollen waren; und insbesondere mochte er doch seinem neuen Freunde alles andere eher zutrauen, als gerade die Kenntnis dessen, was ihm selber erst noch allmählich im tiefsten Innern reifte: das Bewußtsein der Erfordernisse eines richtigen, in dem ihm vorschwebenden Sinne dramatisch wirksamen ‚Opernstoffes' und seiner Behandlung. Jedenfalls merkte der Textdichter bald genug, was die Glocke geschlagen habe, und ließ von seiner angefangenen Arbeit ab: ‚ich begann meinen ›Kosziusko‹, blieb aber im ersten Akte, im Reichstag von Krakau, stecken; und Richard selbst schien kein besonderes Gefallen daran zu finden'. Dem beiderseitigen guten Verhältnis schien diese Zurückhaltung zunächst keinen Eintrag zu tun. Daß aber das von Laube projektierte Sujet gerade ein ‚Kosziusko' war, daß er bei dem neuen Freunde gerade mit dem polnischen Freiheitskämpfer Eindruck zu machen verhoffte, war gewiß kein Zufall: die Polenbegeisterung spielt nicht allein in Wagners Studentenzeit, sondern auch bei den Helden des ‚jungen Europa' ihre wichtige Rolle. Beide jungen Männer hatten bei dem damaligen Stande ihrer Entwickelung gar manchen Berührungspunkt: beide waren jugendlich heißblütig, beide voll Tatendrang und Unternehmungslust; beide geborene Weltverbesserer, vor keinen Konsequenzen zurückscheuend; beiden war die Welt der politischen und ästhetischen Öffentlichkeit noch ein weit offen-

[1] Wagner, Ges. Schr. IV, S. 312.

stehendes, erst noch zu beschreitendes Feld, und Wagners damalige Neigung zum ‚Verkehr mit politischen Literaten' fand in dem neuen Umgang eine willkommene Nahrung und Befriedigung. Als Standquartier und Versammlungsort der ‚eleganten' und ‚modernen' Belletristik Leipzigs diente damals vorzüglich, besonders um die Messenzeit, Kintschys Konditorladen: hier versammelte sich die schöngeistige und politisierende ‚jung-europäische' Welt, um Grog, Kaffee oder Chokolade zu trinken, Eis oder Gebackenes zu genießen oder auch Journale zu lesen; hier verkehrte, außer Laube, der nicht unbegabte, unglückliche Dichter der ‚Polenlieder', Ernst Ortlepp, seit kurzem von Naumburg her übergesiedelt und, gleich diesem, literarischen und poetischen Studien obliegend; Gustav Schlesier, Wagners Schulgenosse von der Dresdener Kreuzschule her und mit ihm zur Leipziger Nikolaischule übergegangen, dessen wir bereits (S. 104) gedachten, und mit dem er hier ‚Schellings transszendentalen Idealismus' diskutierte; und an manches solche Leipziger Beisammensein einer sorglosen Jugendzeit mochte Wagner in der Folge in der entbehrungsvollen kalten Pariser Fremde denken, wenn er die Worte niederschrieb: ‚Deutscher zu sein ist herrlich, wenn man zu Haus ist, wo man Gemüt, Jean Paul und bayrisches Bier hat, wo man sich über die Hegelsche Philosophie oder die Straußischen Walzer streiten kann' usw. — Und in der Tat war es eine nicht wiederkehrende sorglos ungebundene Jugendzeit, in der sich der werdende Künstler von seiner Umgebung gefördert, gehoben und getragen fühlte, je weniger noch die zutage getretene künstlerische Eigenart den Widerspruch dieser — näheren und ferneren — Umgebung heraufbeschwor.

Vergegenwärtigen wir uns hier mit wenigen Zügen die Typen dieses ‚jungen Europa' inmitten des alten Leipzig, in dessen ‚belletristische Hofratsluft' Laube die eigentümliche Frische des Breslauer Studenten zu verbreiten anfing. Er besaß, nach den Schilderungen der Zeitgenossen, die Kunst, im Kreise seines nächsten persönlichen Wirkens enthusiastische Freunde zu gewinnen. ‚Wer je mit ihm eine Zigarre geraucht oder an der Table d'hôte des Hôtel de Bavière seinen maßgebenden Aussprüchen gelauscht hatte, ging für ihn durchs Feuer; es war der Zauber der Anlehnung an eine sichere Beherrschung des Lebens'.[1] Er hatte zur Burschenschaft gehört, fand aber in seiner äußeren Erscheinung weniger am entblößten Halse mit zurückgeschlagenen Hemdkragen, als an der polnischen Kurtka mit hängenden Schnüren und Troddeln Gefallen; gewisse geniale Mützen und Überwürfe haben lange in Leipzig seinen Namen getragen. Nachdem er einige Artikel, einige noch unreife Bücher geschrieben, bekam er nun ein eigenes Journal in seine Hand, in dessen Spalten er seine Sprüche unbedingter Unfehlbarkeit wie Manifeste erließ. ‚In jeder Woche (?) brachte die Zeitung für die elegante Welt einen im wesentlichen unreifen, im

[1] Gutzkow, Rückblicke auf mein Leben, S. 13.

Stil galoppierenden, manchmal im Karriere durchgehenden Artikel, der aber bei alledem ein Thema des Tages mit Frische und Natürlichkeit behandelte'.[1] Über Schlesiers behäbige Erscheinung, dem ein vorschnell gekommenes Bäuchlein trotz seiner Jugend das Ansehen eines ‚Abbé der alten Schule' verlieh, meldet uns Gutzkow aus persönlicher Bekanntschaft, er sei das Prototyp eines sächsischen Gelehrten, durch und durch Magister gewesen, habe aber mit Pedanterie Anflüge von Eleganz vereinigt. ‚Im Schlafrock ganz nur Stubengelehrter und pedantisch, wie nur Gottsched pedantisch gewesen sein kann, war Schlesier Abends, vielleicht am Teetisch einer jungen Witwe, die sich sein Freund später als Gattin gewann,[2] Petit-maître. Sein Wissen war unbezweifelbar, doch keinesfalls so umfassend, daß damit die Sicherheit seiner Urteilsabgabe hätte entschuldigt werden können. Ein aus Dresden Gekommener, war er jedenfalls in Kunstanschauungen und unter guten Theatereindrücken aufgewachsen'.[3] Derselbe Gewährsmann bezeichnet ihn fernerhin als einen scharfsinnigen Kopf, dessen sarkastischer Spott auf ihn (Gutzkow) von Einfluß gewesen, ihn ‚niedergeschmettert' und in eine andere Richtung gewiesen habe. Wenn Laube einmal, wie im Sommer und Herbst 1833, eine Vergnügungsreise unternahm, pflegte er Schlesier als Stellvertreter in der Redaktion zu hinterlassen. Zur Charakteristik Ortlepps, der übrigens nur indirekt und episodisch in Wagners Leben eingreift, diene außer seinem Polenenthusiasmus und sonstigen jungeuropäischen Tendenzen noch der Hinweis auf eine andere ausgeprägte Eigenschaft, die ihn zu Wagner in eine lebhaftere geistige Beziehung setzen konnte. Dies war seine unbegrenzte Verehrung für Beethoven, wie sie u. a. in seiner begeisterten Schrift: ‚Beethoven, eine phantastische Charakteristik' (Leipzig, Hartknoch) zutage tritt. Geboren um 1800 in einem kleinen Orte bei Naumburg, siedelte er um die Zeit von Laubes erster Leipziger Niederlassung ebenfalls dahin über, mußte die Stadt jedoch, bald nach Laubes Ausweisung, wegen seiner politischen Gedichte ebenfalls verlassen. Er ging mit Schlesier nach Stuttgart, wo damals A. Lewald als Herausgeber der ‚Europa' im Mittelpunkt eines regen literarischen Verkehrs stand, geriet aber dort in so dürftige Verhältnisse, daß er wieder in seine Heimat zurückkehren mußte. ‚Körperliche und geistige Leiden brachen endlich seine moralische Kraft; er ergab sich dem Trunke und sank immer tiefer ins Elend; am 14. Juni 1864 wurde er im

[1] Ebendaselbst S. 11. Es muß indes für den heutigen Leser bemerkt werden, daß die elegante Welt' nicht etwa eine Wochenschrift war; sie erschien täglich und brachte einmal wöchentlich, am Donnerstag, eine nach heutigen Begriffen ziemlich magere Beilage, das ‚Literaturblatt'. Mitarbeiter des letzteren waren, neben Laube, Gustav Schlesier und Ludolf Wienbarg, die jedoch nur ausnahmsweise, in besonderen Fällen, mit ihren Namen zeichneten. (Vgl. die Ankündigung im Jahre 1834, Nr. 107 vom 5. Juni, S. 428.) — [2] Laubes nachmalige Gattin, Iduna Budäus, die geistvoll liebenswürdige Witwe des Professors Hänel in Leipzig ist gemeint. — [3] Gutzkow, Rückblicke auf mein Leben, S. 13.

Mühlgraben (kleine Saale) beim Dorfe Almrich tot aufgefunden'.[1] Aber auch mit der literarischen Berühmtheit Schlesiers nahm es ein auffallend frühes Ende. Gutzkow, den wir fortfahren in dieser Beziehung als Autorität zu zitieren, nennt von ihm ein Buch über ‚Oberdeutsche Staaten und Stämme' und eine größere Arbeit über ‚Wilhelm von Humboldt'; seitdem, fügt er hinzu, ‚ist der Mann in einem Grade verschollen, daß ich kaum weiß, ob der kühne Anläufer zu einem neuen Varnhagen von Ense oder gar zum zweiten Friedrich Gentz zur Zeit (1875) noch unter den Lebenden verweilt'. Und so leitet sich — mit dieser Gruppe junger Literaten, die sich für die ebenbürtigen Nachfolger der klassischen Epoche ansahen — jene ununterbrochene Folge von Schattenzügen der literarischen Mode ein, die, so wirklich und leibhaftig ihre Führer zeitweilig, in den Tagen ihres jedesmaligen, vorübergehenden Glanzes, sich vorkamen, an der Laufbahn Wagners gemessen, doch nur als vergängliche Eintagserscheinungen gelten können. Der Nimbus des jungen Europa wurzelte nicht in den unsichtbaren Tiefen der deutschen Natur; er war zu ausschließlich auf den Kontrast zu einer kurz vorhergegangenen verzopften Periode aufgebaut, um über den leicht errungenen Sieg hinaus von Dauer zu sein. Die Glorie seiner Vertreter war in wenigen Jahrzehnten verpufft und nur ihr zeitweiliger Alliierter und gelegentlicher Teilnehmer an ihren Exzessen sollte ihre künstlich mousssierende Jugend mit ewigen Werken überleben.

Für damals stand er aber noch inmitten ihres Kreises. ‚Ich habe', sagt er selbst in später Rückerinnerung, ‚dem jugendlichen Erblühen der Pflanze des ›jungen Deutschland‹ zugesehen. Ihre Pfleger begannen mit dem Krieg gegen literarische ›Orthodoxie‹, womit der Glaube an unsere großen Dichter und Weisen des vorausgegangenen Jahrhunderts gemeint war, und bekämpften die ihnen nachfolgende, sogenannte ›Romantik‹.'[2] Zu dieser ‚Orthodoxie' gehörte für Laube jedenfalls nicht allein der Glaube an Göethe und Schiller, sondern auch an Mozart, zu dessen ‚schwächsten Produkten' er die ‚naive, schwatzhafte Zauberflöte' zählt; zu der von ihm bekämpften ‚Romantik' nicht allein Tieck und Novalis, sondern auch Weber, der — nach Laubes Ansicht — die Oper ‚auf lange Zeit rückwärts bewegt' (!) habe. ‚Karl Maria von Weber', so lautete dieses Verdikt vom Dreifuß des jungen Deutschland herab, ‚ein braver und ehrlicher Mann, der sogar ein sehr gescheiter Mann gewesen sein soll, ist der bare Ausdruck all unseres Philistertums geworden (!), mit seinen einzelnen lyrischen Reizen und all seinem übrigen gemachten poesielosen Wesen.' ‚Unsere Musik ist neben unserer Poesie noch sehr zurück; man kann unsere bedeutenden Komponisten nicht mit unseren bedeutenden Dichtern ver-

[1] Seine zahlreichen literarischen Arbeiten, hauptsächlich aus den Jahren 1828/56 (Gesammelte Werke, 3 Bde., 1845) finden sich ziemlich vollzählig in Brümmers ‚Deutschem Dichterlexikon' verzeichnet. — [2] Wagner, Gesammelte Schriften, Band X, S. 80.

gleichen, und Friedrich Schiller hatte zu viel Genialität, mit welcher er unseren schwatzhaften Nationalfehler verherrlichte, als daß ich Weber den ›Schiller der Musik‹ nennen dürfte.' Äußerungen dieser schroff absprechenden und oberflächlichen Art, als Kraftsprüche mit apodiktischer Sicherheit vorgetragen, konnten den jungen Musiker, der in den hier so geringschätzig behandelten Meistern seine höchsten Vorbilder verehrte, zu dem lebhaftesten Widerspruch herausfordern, und Laube gedenkt noch in späteren Erinnerungen seiner damaligen Diskussionen mit ihm und der aus ‚Wagners Reden' entnommenen chimärischen Vorstellung: er möchte, über die herrschende französische Oper hinaus, eine ‚deutsch-dramatische Oper' erfinden. ‚Ich laboriere,' so ließ sich dann wohl der erfahrene Freund dagegen vernehmen, ‚an einer traurigen Idee, welche mir die deutschen Komponisten ihr Leben lang nicht verzeihen: ich glaube nämlich, daß die Deutschen noch gar keine Oper gehabt haben und daß sie keine Oper schreiben können. Mozart, das Ein und Alles unserer Opernmusik, war ein halbitalienischer Komponist; die schönen Namen Beethovens und Spohrs gehören ganz wo anders hin als in den Preis der deutschen Oper. Don Giovanni ist innen und außen ein Kind des Südens; es ist wirklich auffallend, daß die deutschen Komponisten aus dieser Oper nicht gelernt haben, für den Gesang zu schreiben. Denn das ist es eben, was unsere Landsleute nicht verstehen; sie komponieren, sie instrumentieren mit großer Kunst und Gelehrsamkeit, es ist oft eine geschickte Verwirrnis in den Dingen, daß man nicht ein Wort versteht; aber die ewig einfache Schönheit kommt nirgends zum Vorschein, und zum musikalischen Handeln, zum eigentlichen Drama ist nirgends Raum. Es wird alles beschrieben und beinstrumentiert: der Sonnenaufgang und das Murmeln des Baches. Alle Dinge haben einen Mittelpunkt, einen gewissen Kern, wo ihr ganzes Wesen mit einem Griffe zu packen ist, das ist die Poesie der Dinge — jene Leute, die drum und dran herunter schreiben, sind nicht geweiht und haben sie nimmermehr gesehen.' Man versteht, daß in diesen Äußerungen Laubes über ein Kunstgebiet, das ihm doch nicht unmittelbar vertraut war, über seine groben, handgreiflichen Irrtümer hinaus, eine von ihm selbst nicht in ihrem wahren Wesen ermessene, Wahrheit enthalten ist; man begreift auch, daß eben diese, von dem jungen Künstler in heißer Empfindung vorausgeahnte Wahrheit zu einem Berührungspunkt zwischen ihm und dem seltsamen literarischen Freunde werden, ja sogar ihn zu mancherlei Konzessionen hinreißen konnte, die sein eigenes Urteil in künstlerischen Dingen, wie wir des weiteren wahrnehmen werden, nicht unbeeinflußt ließen.

Einstweilen verfolgen wir die Schicksale seines bis dahin größten Werkes, der Symphonie in C dur, in der Leipziger Öffentlichkeit. Alsbald nach seiner Rückkehr aus Wien und Prag hatte er die Partitur dem Direktorium der Gewandhauskonzerte behufs baldiger Aufführung eingereicht. Seine eigene Erzählung gibt über diese erste Aufführung den anschaulichsten Bericht: ‚In

der christlichen Vor-Jetztzeit Leipzigs, deren wohl nur sehr wenige meiner geburtsstädtischen Mitbürger sich noch erinnern werden, war das sogenannte Gewandhauskonzert selbst für Anfänger meiner ‚Richtung' akzessibel, da in letzter Instanz über die Zulassung neuer Kompositionen ein würdiger alter Herr, der Hofrat Rochlitz, als Vorstand entschied, der die Sachen genau nahm und ordentlich sich ansah. Ihm war meine Symphonie vorgelegt worden, und ich hatte ihm nun meinen Besuch zu machen; da ich mich ihm persönlich vorstellte, schob der stattliche Mann seine Brille auf und rief: ‚Was ist das? Sie sind ja ein ganz junger Mensch; ich hatte mir einen viel älteren, weil erfahreneren Komponisten erwartet'. — Das lautete denn gut: die Symphonie ward angenommen, doch wünschte man, daß sie womöglich zuvor von der ‚Euterpe', gewissermaßen zur Probe, aufgeführt würde. Nichts war leichter als dies zu bewerkstelligen: ich stand gut mit diesem untergeordneten Orchestervereine, welcher bereits im ‚alten Schützenhause' vor dem Peterstore eine ziemlich fugierte Konzertouvertüre von mir freiwillig aufgeführt hatte. Wir hatten uns jetzt, um Weihnachten 1832, nach der ‚Schneiderherberge' am Thomastore übergesiedelt, — ein Umstand, den ich zu beliebiger Verwertung unseren Witzlingen überweise. Ich entsinne mich, daß wir dort durch die mangelhafte Beleuchtung sehr inkommodiert waren; doch sah man wohl genug, um nach einer Probe, in welcher ein ganzes Konzertprogramm außerdem noch mit bestritten worden war, meine Symphonie wirklich herunterzuspielen, wenn mir selbst dies auch wenig Freude machte, da sie mir gar nicht gut klingen zu wollen schien.[1] Allein, wozu ist der Glaube da? Heinrich Laube, der sich damals mit Aufsehen schriftstellernd in Leipzig aufhielt und sich gar nichts daraus machte, wie etwas klang, hatte mich in Protektion genommen; er lobte meine Symphonie in der ‚Zeitung für die elegante Welt' mit großer Wärme, und acht Tage darauf erlebte meine gute Mutter die Versetzung meines Werkes aus der ‚Schneiderherberge' in das Gewandhaus, wo es, unter so ziemlich ähnlichen Umständen wie dort, seine Aufführung erlitt. Man war damals gut für mich in Leipzig: etwas Verwunderung und genügendes Wohlwollen entließen mich für Weiteres'.

Dieser eigenen lebensvollen Erzählung des Meisters haben wir nur, als Nachlese, einige mehr das Äußere des Vorganges betreffende Daten ergänzend

[1] Es heißt darüber in einer Leipziger Korrespondenz der ‚Allgemeinen Musikalischen Zeitung' (Red. G. W. Fink vom 13. Februar 1833: ‚Unsere Euterpe, eine Orchestergesellschaft aus Dilettanten und jungen Mitgliedern des großen Orchesters bestehend, ist in diesem Jahr unter fortgesetzter Leitung des Musikdirektors Ch. G. Müller außerordentlich tätig, Altes und Neues, meist sehr gelungen, zu Gehör bringend. Außer mehreren Symphonien von Haydn, Mozart und Beethoven hörten wir eine neue, sehr gut gearbeitete Symphonie von einem auch öffentlich schon bekannten Mitgliede des Vereins, Hrn. F. L. Schubert, dann von Richard Wagner' usw.

hinzuzufügen. Das Gewandhauskonzert, welches die Symphonie als erste Nummer brachte, gehörte zu den regelmäßigen Abonnementskonzerten unter Auguſt Pohlenz, und fand am 10. Januar 1833, unter gleichzeitiger Mitwirkung zweier anmutig jugendlichen Debütantinnen, der fünfzehnjährigen Livia Gerhard,[1] und der erſt dreizehnjährigen Klara Wieck, mit folgendem Programme ſtatt:

1) Symphonie von Richard Wagner (neu).
2) Szene und Arie aus ‚Sargino‘ von Paer, geſungen von Dem. Gerhard.
3) Pianoforte-Konzert von Pixis, vorgetragen von Dem. Klara Wieck.
4) Ouvertüre zu ‚König Stephan‘ von Beethoven.
5) Terzett aus ‚La vilanella rapita‘ von Mozart, geſungen von Dem. Grabau, Hrn. Otto und Hrn. Bode.
6) Finale aus ‚I Capuleti e Montechi‘ von Bellini.

Wenn jedoch die Darſtellung Wagners der öffentlichen Beſprechung ſeines Werkes durch Laube eine Einwirkung auf deſſen Annahme ſeitens der Gewandhausdirektion als freundſchaftliches Verdienſt zuzuſprechen ſcheint: ſo möge ſolcher Deutung gegenüber daran erinnert werden, daß jene — warm anerkennende — Erwähnung in dem Laubeſchen Blatte erſt ein volles Vierteljahr nach der Aufführung, bei Gelegenheit eines Rückblickes auf die Abonnementskonzerte vorkommt und mithin einen derartig fördernden Einfluß in keinem Fall ausgeübt haben kann. Sie findet ſich tatſächlich erſt in der Nr. 82 der ‚Zeitung für die elegante Welt‘ vom 27. April 1833 und lautet, wie folgt: ‚Ich habe im Laufe des Winters ebenda (in den Gewandhauskonzerten) eine Symphonie, im Beethovenſchen Genre empfangen und gearbeitet, von einem jungen Komponiſten, Richard Wagner, gehört, die mir das beſte Vorurteil für die Arbeiten des auftretenden Muſikers erregt. Es iſt eine kecke, dreiſte Energie der Gedanken, die ſich in der Symphonie die Hände reichen, es iſt ein ſtürmiſcher kühner Schritt, der von einem Ende zum andern ſchreitet, und doch eine ſo jungfräuliche Naivität in der Empfängnis der Grundmotive, daß

[1] Es iſt die geniale Sängerin Livia Gerhard gemeint, die leider nachmals, durch ihre Befreundung mit Mendelsſohn, zu Wagner in einen ſo ſchroffen Gegenſatz geriet, daß nicht einmal ſein Name in ihrem Hauſe genannt werden durfte! ‚Geboren 1818 in Gera, erhielt ſie von Pohlenz Geſangunterricht und betrat 1833, alſo ſchon in ihrem fünfzehnten Jahre, die Leipziger Bühne mit glänzendem Erfolge. Was gleichzeitig am Leipziger Theater Roſalie Wagner, die Schweſter Richard Wagners, als Schauſpielerin, nämlich eine echt poetiſche, ſeelenvolle Künſtlerin, das war die Gerhard als Sängerin, deren Spiel im Verein mit dem zarten Timbre ihrer glockenhellen Sopranſtimme den tiefſten, angenehmſten Eindruck machte. 1835 ging ſie ans Königsſtädter Theater nach Berlin, nahm jedoch ſchon im folgenden Jahre‘ (alſo gleichzeitig mit Roſalie) ‚Abſchied von der Bühne, um dem Leipziger Dr. jur. und Privatdozenten Woldemar Frege die Hand am Altare zu reichen‘ (Dr. E. Kneſchke, Geſchichte der Gewandhaus-Konzerte, S. 58).

ich große Hoffnungen auf das musikalische Talent des Verfassers gesetzt habe'. Unter den uns bekannt gewordenen öffentlichen Erwähnungen dieser Aufführung haben zwei andere die Ehre der Priorität: die eine in Herlossohns ‚Komet' vom 1. März, von Ernst Ortlepp, die andere in der ‚Allgemeinen Musikalischen Zeitung', vom 13. Februar 1833, mutmaßlich vom Redakteur dieser Zeitschrift, G. W. Fink.[1] Die letztere schließt mit den Worten: ‚Der junge Künstler ist vor einigen Wochen nach Würzburg zu einem seiner Brüder gereist, der dort als Gesanglehrer wirkt'. Die erstere weist dagegen an ihrem Schlusse auf die Aussicht hin, Wagner bald mit einer Oper auftreten zu sehen. An beide Aussprüche haben wir anzuknüpfen.

Was zunächst die von Wagner erwartete ‚Oper' betrifft, so handelt es sich offenbar noch um den Laubeschen ‚Kosciusko', dessen zuvor erzähltes Schicksal in den kaum acht Wochen seit Wagners Rückkehr nach Leipzig sich vollzog

[1] Beide Rezensionen aus älterer Zeit, die frühesten ausführlichen Besprechungen eines Wagnerischen Tonwerkes, haben für uns Heutige ein unzweifelhaftes geschichtliches Interesse. ‚Die neue Symphonie unseres noch ganz jugendlichen Richard Wagners (er zählt kaum 20 Jahre) wurde in allen Sätzen, mit Ausnahme des zweiten' (also des bedeutendsten von allen!) ‚von der sehr zahlreichen Versammlung mit lautem Beifalle und nach Verdienst begrüßt', läßt sich der Berichterstatter der ‚Allg. Mus. Zeitung' vernehmen: ‚Wir wüßten kaum, was man von einem ersten Versuche in einer jetzt so hoch gestiegenen Tondichtungsgattung mehr verlangen könnte, wenn man nicht geradezu alle Billigkeit beiseite setzen will. Der Arbeit gebührt das Lob eines großen Fleißes, und der Gehalt der Erfindung ist nichts weniger als gering; die Zusammenstellungen zeugen von eigentümlicher Auffassung, und die ganze Intention beurkundet ein so rechtliches Streben, daß wir auf diesen jungen Mann mit freudigen Hoffnungen sehen. Ist auch der Eifer, sich selbst treu zu bleiben, noch ebenso angestrengt, als die Benutzung der Orchester-Effekte noch nicht erfahren genug; ist auch wohl die beharrliche Durchführung eines und des anderen Gedankens noch zu lang, zu viel gewendet: so sind dies doch einzig nur solche Punkte, die sich durch redlich fortgesetzte Arbeit von selbst geben. Das aber, was Herr Wagner hat, gibt sich nicht, wenn es nicht schon von selbst in der Seele lebt. Der junge Künstler ist' usw. es folgt die oben angeführte Personalnotiz über seine Abreise nach Würzburg). Und die Ortleppsche Besprechung im ‚Kometen' lautet: ‚Das Konzert begann mit einer neuen Symphonie von einem sehr jungen Manne, Richard Wagner. Ein erster Versuch kann nicht leicht ein Meisterwerk sein, um so weniger, wenn er fast als reine Nachahmung dasteht; indes kann sich dessenungeachtet darin ein sehr bedeutendes Talent aussprechen. Das gilt auch von Wagners Symphonie. Wagner hat Beethoven, ja sogar eine bestimmte Symphonie desselben, die A dur-Symphonie, vor Augen gehabt, und das architektonische Gebäude der seinigen danach eingerichtet. Weit entfernt, an dem Anfänger dies zu tadeln, loben wir, daß er sich ein so hohes Vorbild erwählte, um so mehr, je glücklicher er es in vieler Hinsicht zu erreichen verstand . . . Als besonders gelungen erschien uns das (wenn auch ziemlich genau nach dem der A dur-Symphonie gearbeitete) Andante; nicht billigen können wir die Trompetenfuge des letzten Satzes. Hat sich Wagner zur Selbständigkeit erhoben, und wird, statt des Verstandes, erst sein Gemüt die Mechanik der Tonkunst handhaben, so sind wir überzeugt, daß er Großes leisten wird. Seine Symphonie fand lauten Beifall. Wie wir hören, wird er bald mit einer Oper auftreten.'

und offenbar in den Augen des Berichterstatters, der durch Laube davon vernommen, um diese Zeit noch nicht ausgespielt hat. Wir können es auch als ziemlich gewiß betrachten, daß Wagner mit Laube als Textdichter einen glänzenden äußeren Erfolg ihres gemeinschaftlichen Werkes erlebt haben würde. Hätte er sich zu irgend einer Zeit durch eine Rücksicht auf den äußeren Vorteil bestimmen lassen, so wäre die Mitarbeit des durch seine literarischen und journalistischen Verbindungen nicht einflußlosen Freundes von ihm nicht ausgeschlagen worden. Statt dessen führte ihn der innere Drang fernab vom eingefahrenen Geleise auf unbetretene eigene Bahnen; und eben die innere Notwendigkeit, welche ihn hier aus künstlerischer Überzeugung eine günstige Konstellation unbeachtet vorübergehen ließ, erwies sich in ihren Wirkungen für ihn verhängnisvoll. Denn sein bald darauf wirklich geschaffenes, ‚nach Dicht' und Weise ihm eigenes' Werk — *gelangte nicht zur Aufführung*. So leicht es ihm geworden war, im Konzertsaal sich die Gunst des Publikums zu gewinnen, so andauernd blieb es ihm verwehrt, trotz eigener Tätigkeit am Theater, eines seiner folgenden dramatisch-musikalischen Werke sich und dem Publikum zu szenischer Anschauung zu bringen, was doch so zahlreichen anderen Produkten gleichzeitiger Autoren ohne sonderliche Schwierigkeit gelang! Und von wie entscheidender Wichtigkeit wäre es für den äußeren Erfolg seiner künstlerischen Laufbahn gewesen, wenn er Stufe für Stufe seiner Entwickelung vor den Augen und Ohren des Publikums hätte zurücklegen können und seinen Beziehungen zur Öffentlichkeit nicht von hier ab auf lange Jahre hinaus ein Riegel vorgeschoben gewesen wäre!

Mit der Reise nach *Würzburg* hatte es an sich ursprünglich keine andere Bewandtnis, als daß der junge Künstler — durch keine Pflichten irgend welcher Art an seine Vaterstadt gebunden — das ‚Bleibe nicht am Boden haften' sich nicht vergebens gesagt sein ließ. Zunächst handelte es sich um einen Besuch seines Bruders *Albert*, den er seit mehreren Jahren nicht gesehen. Außerdem hatte ihn der dortige Musikverein, wahrscheinlich auf Alberts Anregung, dazu aufgefordert, eine seiner Ouvertüren bei einer der Musikaufführungen des Würzburger Vereins unter eigener Leitung zu Gehör zu bringen. In einem Antwortschreiben vom 12. Januar 1833 (zwei Tage nach der Aufführung der Symphonie) akzeptiert Wagner dankend die an ihn ergangene Einladung. Wenige Tage später war er unterwegs nach Würzburg, noch ohne eine feste Absicht in betreff der Dauer seines dortigen Verweilens.

Zweites Buch.

Irrfahrten und Irrungen.

(1833—1843.)

Durch Sturm und böſen Wind verſchlagen,
irr' auf den Waſſern ich umher, —
wie lange? weiß ich kaum zu ſagen:
ſchon zähl' ich nicht die Jahre mehr.
Unmöglich dünkt mich's, daß ich nenne
die Länder alle, die ich fand: —
das einz'ge nur, nach dem ich brenne, —
Ich find' es nicht, mein Heimatland!

(Der fl. Holländer, Akt I, Sz. 3.)

I.

Würzburg: die Feen.

Albert Wagner. — Richards Tätigkeit als Chordirigent. — Entstehung der Feen in Dichtung und Musik. — ‚Du mußt nur wagen!‘ — Die Vampyr-Arie. — Aufführungen im Würzburger Musikverein. — Vollendung der ‚Feen‘. — Rückkehr nach Leipzig.

Mich reizte an dem Gozzischen Märchen nicht bloß die aufgefundene Fähigkeit zu einem Operntexte, sondern der Stoff selbst sprach mich lebhaft an.
Richard Wagner.

In der zweiten Hälfte des Januar 1833, noch im vollen Winterschnee, traf Wagner in Würzburg ein. Hier war Bruder Albert seit einer Reihe von Jahren als Sänger, Regisseur und Schauspieler tätig. Er hatte sich während seines vorhergegangenen Engagements (1827—29) mit der Schauspielerin Elise Gollmann aus Mannheim, der jüngeren Schwester der ihrerzeit nicht unberühmten Julie Gley, vermählt,[1] und von seinen zwei Töchtern, Johanna und Franziska, machte die ältere die ersten Versuche ihrer späteren ruhmvollen Laufbahn damals erst noch im engen Raume der Kinderstube.

Albert war dem Bruder als kundiger Sänger von Wichtigkeit; die Erfahrungen des älteren Künstlers kamen dem jüngeren wohl zu statten. Er besaß eine klangvolle, sehr hohe Tenorstimme und sein Vortrag war voll Feuer und Empfindung. Ein Halsleiden ließ ihn oft plötzlich heiser werden; was er durch diesen Übelstand als Sänger einbüßte, kam ihm jedoch als Mimen zu Gute; es trieb ihn an, seine schauspielerische Befähigung mit desto größerem Eifer zu pflegen, und er stand durch seine mannigfachen künstlerischen Vorzüge bei dem Würzburger Publikum sehr in Gunst. In Partien wie Johann von Paris, George Brown, Graf Armand im ‚Wasserträger‘ und ähnlichen erwarb er sich reiche Anerkennung, und erhob durch einen Aufwand an Kraft und leidenschaftlicher Glut seine Darstellung selbst des Rossinischen Othello‘ zu einer Leistung, mit der er die Hörer jedesmal zu Ausbrüchen eines allgemeinen Beifalls hinriß. Als Roger in Aubers ‚Maurer und

[1] 12. August 1828, in der Augsburger Pfarrkirche ‚zu den Barfüßern‘.

Schlosser' wußte er seine B dur-Arie im dritten Akte ohne jeden sonst beliebten ‚Fermaten-Effekt' so feinsinnig zur Geltung zu bringen, daß es wohl eben sein Vortrag dieser ‚fast hinreißend bewegten Arie' gewesen sein mag, welcher dem Meister in der Erinnerung als Maßstab vorschwebte, wenn er etwas diesem ähnliches bei den ihm seitdem begegnenden Tenoristen vergeblich suchte.[1] Sein Florestan machte auf Wagner in Gesang und Darstellung einen so bleibenden Eindruck, daß er noch in späterer Zeit bestimmt erklärte, er habe ‚keinen so guten Florestan gesehen'.[2]

Im Bestreben nach praktischer Anwendung seiner musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten ließ sich Wagner leicht dazu bestimmen, in die soeben vakante Stellung eines Chordirigenten an der Oper einzutreten. ‚Ich übernahm es aus Gefälligkeit, im Würzburger Theater die Chöre einzustudieren, und habe dabei oft mit auf das Studium der ganzen Oper gewirkt', mit diesen Worten charakterisiert er ein Jahr später das Würzburger Engagementsverhältnis. Seine erste ‚Anstellung' am Theater brachte ihm außerdem sogar ein Taschengeld von monatlich zehn Gulden ein; da dieses ‚Honorar' indes nur für die wirkliche Dauer der Saison (drei Monate) ausbezahlt wurde, reichte es höchstens ungefähr dazu hin, seine bescheidene Wohnungsmiete damit zu bestreiten. Er hatte sein Domizil in einem noch jetzt wohlerhaltenen kleinen zweistöckigen Eckhause der Kapuzinergasse — gegenüber dem Hofgarten — aufgeschlagen; doch lag sein Stübchen nicht zur Gartenseite, sondern seine Fenster blickten über den Hof hinweg in ein enges, kaum fünf Schritte breites Seitengäßchen, das sich längs der Hofmauer in der Richtung der kleinen Kapuzinergasse, mit der brüderlichen Familienwohnung, hinzog. Er hatte es von einer alleinstehenden, unverheirateten Dame gemietet, welche die Mittagslinie des Lebens bereits überschritten hatte und seine offenbare Gleichgültigkeit gegen sie dadurch vergalt, daß sie im Jahre 1878, im gesegneten Alter von achtzig Lebensjahren, bewundernder Rückerinnerungen an Alberts ‚Masaniello' voll, von ihrem einstigen Mietsmann hingegen nur sehr unbestimmte Vorstellungen in ihrem Gedächtnis bewahrte. Ja, wenn der Chordirigent noch selbst auf der Bühne erschienen wäre! — — —

In seiner neuen Funktion wurde der junge Musiker sogleich durch eine lebhafte Tätigkeit reichlichst in Anspruch genommen. ‚Zampa', ‚Camilla' von Paer, der ‚Wasserträger', ‚Freischütz' und ‚Fidelio' folgten im Laufe des Februar schnell aufeinander; der März brachte die ‚Stumme von Portici', Rossinis ‚Tancred', ‚Fra Diavolo' und ‚Oberon'. Nach Ostern vollzog sich als sensationelles Würzburger Theaterereignis die erste Aufführung von Meyerbeers ‚Robert der Teufel', mit Albert in der Titelrolle (am 21., 25. und 30. April).[3] Das Theaterleben und seine erste Mitbetätigung an Proben

[1] Vgl. Ges. Schr. IX, 323/24. — [2] Mündlich zu Alexander Ritter. — [3] Erste Pariser

und Aufführungen war für ihn neu und nicht ohne Reiz; ihm gefiel der muntere Ton unter den Mitgliedern und der Verkehr mit seinem, ihm bald sehr zugetanen Chor. Daneben bot ihm wohl der dortige Musikverein, mit seinen regelmäßigen Chor- und Orchesteraufführungen, ein offenes Feld zu gelegentlicher Mitwirkung. Wir erinnern uns, daß die Einladung dieses Vereins zur persönlichen Leitung einer seiner Ouvertüren mit ein bestimmender Anlaß zu seinem Ausflug nach Würzburg gewesen war: auf welches seiner Instrumentalwerke die Wahl gefallen, oder ob deren mehrere zur Produktion gelangt seien, ist uns nicht näher bekannt geworden. Der überraschend günstigen musikalischen Mittel Würzburgs in damaliger Zeit gedenkt Wagner aber noch in seinem späteren Pariser Aufsatz über deutsches Musikwesen: statt eines wohlorganisierten Instrumentalkörpers träfe man in einer solchen mittleren Stadt Deutschlands deren zwei oder drei; außer einem vollständigen Theaterorchester hätten sich daselbst die Orchester einer Musikgesellschaft und eines Seminars abwechselnd zu Gehör gebracht. Auch hat sich eine Erinnerung an seine freundlichen Beziehungen zu diesem Verein bis auf unsere Tage erhalten: es ist eine Abschrift der vollendeten ersten Nummer seiner ‚Hochzeit' von Wagners Hand, datiert vom 1. März 1833, mit der Widmung auf dem Titelblatt: ‚Dem Würzburger Musikverein zum Andenken verehrt'. Die sorgsam geschriebene Partitur dieses Opernfragmentes ist dieselbe Handschrift, deren versuchte Wiedergewinnung ihrem Urheber nach langen Jahren so unerfreuliche Erfahrungen eintrug.[1] Die besondere Ursache der Dedikation gerade dieses Werkes an den genannten Verein ist nicht klar ersichtlich: möglich ist es, daß er den Chor einmal vom Würzburger Musikverein singen ließ. Nur bliebe es dann auffallend, daß Wagner dieser einzigen Aufführung seiner Arbeit nirgends mit einem Worte gedacht hat.

Das erste Vierteljahr seines Würzburger Aufenthaltes floß unter den mannigfach anregenden Zerstreuungen des neuen Berufes unaufhaltsam dahin. Die letzte Aufführung des Robert, am 30. April, war zugleich der Schluß der Theatervorstellungen, mit Anfang Mai wurde alles still; bis gegen Ende September gab es Ferien. Das Personal zerstreute sich nach allen vier Weltgegenden; auch Albert verließ die Stadt mit seiner Frau zu einem zweimonatlichen Gastspiel in Straßburg, wo er vom 7. Mai bis 30. Juni achtzehnmal, ausschließlich in Auberschen und Rossinischen Opern, endlich auch im ‚Robert', mit anhaltendem Beifall auftrat. In der Zwischenzeit hatte Richard die Verpflichtung übernommen, bei den zurückgelassenen Kindern des Bruders in Abwesenheit der Eltern den ‚Ziehvater' zu spielen, und in Erinnerung an

---

Aufführung des ‚Robert' am 22. November 1831; erste Aufführung in Deutschland, an der Berliner Hofoper, unter eigener Leitung des Komponisten, am 20. Juni 1832 (von 6 bis 11¼ Uhr); bis dahin war das Werk nur in Paris und London gehört worden. — [1] Siehe S. 170.

diese seine erzieherischen Erstlingsleistungen rühmte sich Frau Johanna Jachmann-Wagner noch i. J. 1876 im Beisein des Verfassers gegen ihren Onkel, damals von ihm eine Ohrfeige erhalten zu haben, welche Behauptung jedoch der Meister schlechterdings in Abrede stellte.

Somit verbrachte er die schöne Zeit des Frühlings und eintretenden Sommers allein in dem altertümlichen unterfränkischen Städtchen, das sich mit seiner bischöflichen Residenz und Universität zu beiden Seiten des Main malerisch ausbreitet, — zwischen üppigen Rebenhügeln, auf denen sein berühmter feuriger Stein- und Leistenwein gedeiht. Das Stübchen in der Kapuzinergasse erweiterte sich ihm zu einer neuen berauschenden Welt, die er sich aus dem eigenen Inneren zwischen seinen vier Wänden erbaute. Mit jener sorgsamen Reinschrift des Fragmentes der ‚Hochzeit' hatte er von seinem aufgegebenen früheren Werk Abschied genommen; ein neues und größeres war inzwischen in ihm gereift. Die eingetretene Ruhe und schöne Jahreszeit wirkten nun zu dessen Entstehung zusammen, an seine Textdichtung und musikalische Ausführung gedachte er sein ganzes Können zu setzen. Bereits in die letzte Leipziger Zeit scheint die erste Konzeption der ‚Feen' gefallen zu sein, und das Laubesche ‚Kosziusko'-Projekt hatte für den jungen Meister gewiß um so weniger Verführungskraft, als bereits ein anderer Gegenstand sogleich bei der ersten Berührung verwandte Saiten in seinem Innern angeschlagen und es mächtig zum Tönen gebracht hatte. Es scheint, daß er bei seiner Übersiedelung nach Würzburg mindestens schon den fertigen Entwurf des Szenariums seiner neuen Arbeit, vielleicht gar schon die angefangene Dichtung mit sich gebracht habe.

Wer sich aus E. T. A. Hoffmanns Schriften der wiederholten Empfehlung des genialen Gozzi als Fundgrube für den Operndichter entsinnt, wird sich nicht wundern, daß der enthusiastische Kenner und Verehrer Hoffmanns sich bei seinem ersten Opernversuch durch eben diesen Hinweis leiten ließ. In den Werken des phantasievollen Italieners fand er das dramatische Märchen ‚la Donna serpente' (die Frau als Schlange) und schuf es sich nach seinen Bedürfnissen zur Operndichtung um.[1] Derselbe Stoff war schon im Jahre 1806 von dem Berliner Kapellmeister Himmel zu einer Oper ‚die Sylphen' verarbeitet worden; doch wußte Wagner keinesfalls von dieser verschollenen Vorläuferin seiner Arbeit, und wurde nur durch die von ihm erkannte Fähigkeit des Gozzischen Märchendramas zu einem Operntext im Sinne der damals herrschenden ‚romantischen' Oper Webers und Marschners bei seiner Wahl bestimmt. Der Stoff als solcher ‚sprach ihn lebhaft an'. Bezeichnend für den tiefen Instinkt seines noch jugendlichen künstlerischen Schaffens sind die Ab-

[1] Die interessante Vergleichung der Wagnerschen Dichtung mit dem Gozzischen Original wird dem heutigen deutschen Leser durch die sehr gelungene Übertragung eines Teiles der Gozzischen Fiabe teatrali durch Volkmar Müller erleichtert (‚Das grüne Vögelchen', ‚Die Frau als Schlange', ‚Der König der Geister', ‚Das blaue Ungeheuer', Dresden 1887—89).

weichungen von dem ihm vorliegenden Original. Das Sujet der ‚Feen' ist den Undinen- und Melusinensagen des Mittelalters nahe verwandt, die ja auch die Liebe eines sterblichen Mannes zu einem Wesen höherer Art zum Gegenstande haben; der ethische Zug, daß wahre Liebe auf unbedingtem Glauben und unbeirrtem Vertrauen in den geliebten Gegenstand beruhe, kehrt im ‚Lohengrin' wieder. Aber der zugrunde liegende uralte Mythos hat sich in der märchenbildenden italienischen Volksphantasie schon vor Gozzi verdorben und entstellt. Durch seine Abänderung des Schlusses kam Wagner, unbewußt und bloß von seinem künstlerischen Bedürfnis geleitet, auf die Urgestalt der verwandten Märchen- und Sagenstoffe zurück, auf den altindischen Mythos von der Liebe des sterblichen Pururavas zur himmlischen Nymphe Urvaçi, die er durch den Bruch eines Gelöbnisses verliert und durch Bußübungen wieder gewinnt, so jedoch, daß nicht sie sein sterbliches Weib, sondern er selbst einer der göttlichen Gandharven wird.[1] Auch sonst treffen wir, trotz der nordisch-mittelalterlichen Umgebung, wie sie sich u. a. in der Wahl der Eigennamen kundgibt, mehrfach auf indische Sagenzüge; in der Art der Wiedergewinnung der verlorenen Geliebten aber (Entzauberung des Steines durch die Macht des Gesanges, statt des Gozzischen Schlangenkusses) führte das gleiche künstlerisch-musikalische Bedürfnis ihn aus dem Gebiete märchenhafter Willkür auf den Boden der ewig jungen Orpheussage.

Arindal, der Sohn des Königs von Tramond, verfolgt auf der Jagd eine Hirschkuh von außerordentlicher Schönheit. Das Tier verschwindet in einem Flusse, aus welchem alsdann eine berückend schöne Stimme hervorschallt und Arindal so bezaubert, daß er sich in die Fluten stürzt.[2] Sein treuer Jäger Gernot springt ihm nach und findet seinen Herrn in einem herrlichen Zauberschlosse zu den Füßen einer Fee, um deren Liebe er wirbt.

> Sie sprach, zu ihm hinab gewandt: ‚Ich liebe dich, wie du mich liebst;
> doch eh' ich ganz dein Eigen bin, hast du noch viel zu überstehn.
> Vor allem magst acht Jahre lang du nimmer fragen wer ich sei.'

Ada ist die Tochter einer Fee und eines sterblichen Mannes; die Unsterbliche will Arindal gehören und ihm zu Liebe sterblich werden; sie kann dies nach

[1] Man findet die Geschichte in ihrer ältesten Gestalt, nach dem Brahmana des Yajurveda übersetzt in Max Müllers Oxford Essays (II, 99-101 der deutschen Ausgabe, 1869), vollständiger bei A. Kuhn, ‚Die Herabkunft des Feuers und des Göttertrankes' 1859, S. 79-84. — [2] Die Versetzung in eine andere Welt durch einen Sprung in einen Fluß oder See begegnet wiederholt in altindischen Sagen und Märchen, z. B. in der ‚Märchensammlung des Somadeva' (deutsch von Hermann Brockhaus, 1843). Sridatta sieht ein Mädchen im Begriff in einen Strudel des Ganges zu versinken und springt ihr nach; kaum ist er untergetaucht, als er sich in einem prachtvollen Tempel des Siva erblickt (Somadeva I, 90). Auf die gleiche Weise gelangt er, in einen See untertauchend, wieder in die Oberwelt (I, 92), gelangt — in einer anderen Erzählung — Saktideva aus der lange von ihm gesuchten und endlich gefundenen

dem Gebote des Feenkönigs aber nur dann, wenn ihr Geliebter alle ihm auferlegten Prüfungen besteht. Ihn beschützt Groma (?),[1] ein mächtiger Zauberer, der Schutzgeist der Könige von Tramond; die Feen aber bieten alles auf, um Ada ihrem Reiche zu erhalten. Der Held ist sonach mit seinem menschlichen Ringen in die sich bekämpfenden Gegensätze wunderbarer höherer Mächte mitten hineingestellt. Acht Jahre weniger zwei Tage hat Arindal, getreu dem ihm auferlegtem Gebote, das schönste Glück an der Seite seiner Gattin genossen; zwei blühende Kinder sind die Frucht ihres Bundes, die Freude der Eltern, — da läßt er sich am vorletzten Tage verleiten die verbotene Frage zu tun. Der Zauber verschwindet, Ada wird dem Liebenden entrissen und er aus dem Feengarten in eine öde Felsenwildnis versetzt. Während der langen Zeit seit dem Verschwinden des jungen Königs haben sich die Verhältnisse im Staate und Königshause von Tramond übel verändert: der greise König ist aus Gram um den verschollenen Sohn gestorben; der Feind des Reiches ist verwüstend ins Land gebrochen und begehrt Arindals Schwester Lora zur Gattin. Hier beginnt die Handlung des ersten Aktes. Auf Gromas Weisung hat sich der edle Morald mit seinem Begleiter Gunther aufgemacht, um Arindal aufzusuchen und ihn zur Heimkehr zu bewegen. Zwar ihre unter Gromas Schutze ausgeübten Verwandlungskünste — Gunther erscheint Arindal in der Gestalt eines weisen Einsiedlers, Morald in derjenigen des verstorbenen Vaters — leiden im Gebiete des Feenkönigs schmählichen Schiffbruch; auch gelingt es Gernot nicht, durch sein Lied von der ‚Hexe Dilnovaz' ein Mißtrauen gegen seine Gattin in Arindal zu erregen; aber Ada selbst erscheint dem Trauernden und entsendet ihn in sein bedrängtes Reich: dort werde sie ihn morgen wiedersehen. Zuvor aber muß er ihr in einer dramatisch höchst wirkungsvollen Schlußszene den Schwur ablegen, ihr nie zu fluchen, was auch für Unheil über ihn kommen möge. Arindal schwört; die Freunde ahnen ein ‚schreckenvoll Geheimnis': die Feen triumphieren, daß er nun meineidig werden und sein Glück für immer verlieren müsse; Ada bangt vor den Prüfungen, die sie selbst über ihn verhängen soll. Der zweite Aufzug führt uns in die Hallen der Königsburg von Tramond. Arindals mutige Schwester Lora, in kriegerische Rüstung gekleidet, feuert in Moralds Abwesenheit den Mut der geschlagenen Krieger an. Der heimkehrende Arindal, durch die Trennung von Ada schwer gebeugt und von rätselhaft düsteren Vorempfindungen beängstigt, findet sein Land in äußerster Bedrängnis. Und Ada selbst ist es, welche in gezwungenem Handeln durch trügerisches Blendwerk seine und des Landes Not auf den höchsten Grad zu steigern scheint; vor seinen

‚goldenen Stadt' in die Heimat zurück: ein mit herrlichem Reitzeug geschmücktes Pferd reizt seine Begier, er verfolgt es, es wirft ihn in den See; in diesem untertauchend, findet er sich in dem heimatlichen Garten seines Vaters wieder (II, 168). Den Feen bei Wagner entsprechen genau die Gandharven und Apsarasen der indischen Sage. — [1] Bei Gozzi Geonca!

Augen wirft sie selbst ihre beiden Kinder in einen feurigen Schlund; sie steht dem Feinde bei, zersprengt und schlägt die ersehnten Hilfstruppen, häuft Schrecknisse und Qualen auf den Bedrängten. Da geht die Saat des Zweifels in Arindals Innerem auf, er hält nicht länger an sich und flucht der Treulosen. Sofort klärt sich alles auf; Ada gibt ihrem Gatten die Kinder wieder, durch des Feuers Macht von der Sterblichkeit gereinigt; sie verkündet ihm, daß der ‚treue' Harald, dessen Heer sie geschlagen, Verrat und Treubruch im Schilde führte; daß der für verloren, gefangen oder gefallen gehaltene Morald soeben als Sieger heimkehrt. Verzweiflungsvoll vernimmt Arindal, daß alles nur eine Prüfung war; nun, da er sie so schlecht bestanden, wird Ada auf hundert Jahre in Stein verwandelt. Adas Klage, sein wahnsinniger Schmerzensausbruch und der Jubel der, unter Moralds Führung siegreich heimkehrenden Krieger vereinigen sich zu einem großartigen Schlußensemble. Zeigt der erste Akt in seiner dichterischen Anlage gewisse Schwächen, und zwar eben an den Stellen, wo sich der Dichter noch zu sehr von seinem Vorbilde leiten läßt, so enthält dafür der zweite in seinem Aufbau eine desto machtvollere Steigerung. ‚Der Dichtergeist, welcher diesen zweiten Akt entwarf, war zu dem Höchsten in der musikalisch-dramatischen Kunst berufen. Man weise uns aus der gleichzeitigen Operuliteratur auch nur einen Akt nach, der mit größerer Sicherheit entworfen und mit bedeutenderem dichterischen Geschick ausgeführt wäre! In der Entwickelungsgeschichte der Wagnerschen Kunst bildet dieser Akt einen Fundamentalstein.'[1] Im dritten Akte entfernt sich Wagner vollkommen von Gozzi, der die Fee in eine Schlange verwandelt und durch einen Kuß entzaubert werden läßt, um ihm als Sterbliche in sein irdisches Königreich zu folgen. Anders gestaltet sich die Handlung bei Wagner. Arindal, der seine Herrschaft und Würde an Morald und Lora übertragen hat, ist dem Wahnsinn verfallen. Ein tief ergreifender Monolog von unwiderstehlicher dramatischer Wirkung[2] führt ihn in diesem Zustande uns vor Augen. Wieder glaubt er in seinen Phantasien jene Hirschin zu jagen:

O seht, schon müde ward das Tier!
Ich sende den Pfeil, seht, wie er fliegt!
Ich zielte gut, haha! das traf ins Herz.
O seht, das Tier kann weinen,
die Träne glänzt in seinem Aug'!
O wie's gebrochen nach mir schaut!
Wie schön sie ist!
Entsetzen! Ha, es ist kein Tier,
Seht her, — seht her! Es ist mein Weib! —
(er sinkt zusammen).

[1] Dr. H. Reimann, Die Feen. Romantische Oper in drei Akten von Richard Wagner. (Allgem. Musikzeitung 1888, Nr. 31-37). — [2] Im vierten Akte von Kalidasas gepriesenem Dichterwerke ‚Urvaçi' (deutsch von Dr. K. G. A. Höfer, Berlin 1837) findet sich eine Szene

Dem wilderregten Wahngebilde folgt ein freundliches: er sieht des Himmels Tore sich öffnen, ihn umflutet lichter Glanz, er atmet milde Götterluft. Aufs neue rüttelt ihn Wahnsinnsschmerz aus seligen Träumen, bis endlich der Schmerz sich in sanfte Wehmut auflöst. Er entschlummert, wie aus weiter Entfernung dringt der Geliebten klagende Stimme verhallend zu ihm: ‚Mein Gatte Arindal, was hast du mir getan? Es schließt ein kalter Stein die heiße Liebe ein ... Doch dringt durch alle Schranken die Liebe noch zu dir, und hörst du ihre Klage, so eile her zu mir!' Der Stimme Adas folgt der ermutigende Zuruf des Zauberers Groma, der ihn zum Befreiungswerke mahnt und ihm drei Gaben: Schild, Schwert und Leier schenkt, die der Erwachende zu seinen Füßen findet. Den Weg zu Ada wollen ihm mit trügerischem Mitleid die Feen Farzana und Zemina weisen, um ihn desto gewisser dem Tode zu weihen. Arindal jubelt auf bei dem Gedanken, im Kampf für die Rettung Adas sein heißes Blut zu opfern. Sie betreten die schaurigen Klüfte unterirdischer Geister; zum Entsetzen der begleitenden Feen bleibt Arindal durch Gromas Zauberwaffen im Kampfe mit den Geistern Sieger; in einer von dämmerndem Lichte magisch erhellten Grotte gewahrt er dann einen Stein in Menschengröße, die verzauberte Geliebte. Da ergreift er auf Gromas Anruf die Leier, es gelingt seinem sehnsuchtsvollen Gesange den Zauber zu brechen; der Stein verwandelt sich in Adas Gestalt, sie sinkt entzückt in seine Arme. Von ihrer Liebe und Treue gerührt, nimmt der Feenkönig beide in die Unsterblichkeit auf. Morald und Lora verbleibt die Herrschaft über Arindals irdisches Land; er selbst wird von Ada dem Throne des Feenreiches zugeführt.

Am 6. August 1833 war der erste Akt in der Komposition beendet. Die Musik zeigt jene geschlossenen Formen, die durch Mozart auf den Höhepunkt künstlerischer Formvollendung gebracht waren. ‚Darin aber geht Wagner bereits in den Feen über seine Vorbilder und Meister hinaus, daß er durch äußerst charakteristische Orchesterritornelle die Wirkung des szenischen Vorganges bedeutend zu steigern weiß. Alle Verwandlungen vollziehen sich genau dem Gange des Orchesterritornells entsprechend; das Orchester wird bereits hier die Tonsprache, die das Unaussprechliche, den lyrischen Empfindungsgehalt des Dramas auszudrücken bestimmt ist. Man vergleiche das Nachspiel des B dur-Quartetts, Arindals Ermattung und Einschlummern, das Erscheinen Adas (den Übergang in die ‚Feen'-Tonart E dur), das Ritornell zur A moll-Arie u. a.

deren nahe Verwandtschaft mit der Arindal-Szene in die Augen springt. Der König Pururavas sucht, in tiefster Wildnis des Urwaldes wahnsinnig umherirrend, die verlorene Geliebte, die er endlich in eine Staude verwandelt wiederfindet und durch seine Umarmung zu neuem Leben erlöst. Selbst die mahnende Stimme eines unsichtbaren höheren Wesens, die ihn das Wiedervereinigungskleinod vom Boden aufheben heißt, also der Zauberer Groma, fehlt nicht. Eine entsprechende Szene bei Gozzi ist nicht vorhanden.

Vor allem aber sei auf Arindals erstes Auftreten hingewiesen: wie hier die Klarinetten und Flöten, denen Hörner als Echo antworten, in langgezogenen Tönen Arindals sehnsüchtigen Ruf: ‚Ada!‘ vorausnehmen, während die unruhig bewegte und sich in Sequenzen steigernde Figur der Violinen seine Seelenangst ausdrückt, wie dann nach seinem Erscheinen auf der Bühne bei den Worten: ‚Die Wildnis tönt von ihrem Namen‘ der ‚Ada‘-Ruf immer klagender und eindringlicher in rhythmischer Verkürzung ertönt und sich bis zum *fff* steigert: das ist das Werk eines Meisters!‘[1]

Um diese Zeit kehrte Albert von seiner Gastspielreise zurück und Wagner konnte ihm seine Arbeit vorlegen. ‚Ich hatte an meinem Bruder, auf den ich als praktischen Sänger Rücksicht nahm, den strengsten, ich möchte sagen den grausamsten Kritiker‘, berichtet er kurze Zeit danach aus frischer Erinnerung an manche darüber gepflogene Verhandlung; ‚er bekämpfte lebhaft die teilweise Unausführbarkeit des Gesanges‘.[2] Unter seinen Augen verbesserte der Autor und richtete ein, wo er nur konnte, ohne gegen seine Intentionen zu verstoßen. Für uns muß es allerdings sehr fraglich bleiben, inwieweit diese Ausstellungen, denen gegenüber der jugendliche Tonsetzer sich so willfährig erwies, in der Wirklichkeit und nicht vielmehr in wohlmeinender brüderlicher Fürsorge und Rücksicht auf die herrschende Sängerbequemlichkeit begründet gewesen seien. Von seiten der letzteren hat sich ja der gleiche Vorwurf der ‚Unsangbarkeit‘ oder ‚Unausführbarkeit‘ jedem folgenden Werke des Meisters gegenüber erneut, nachdem ihn die Praxis hinsichtlich des vorhergehenden widerlegt hatte. Immerhin konnte dem also Bedrängten das Endurteil seines unnachsichtigen Beurteilers zum Troste gereichen. Es fiel ungefähr folgendermaßen aus: ‚Die Sänger werden viel über deine Sachen räsonnieren, und so viel man an ihnen immer ändern mag, so werden sie immer noch über die Schwierigkeit klagen; geht aber einer mit der nötigen geistigen Auffassung daran, so wird ihm die Wirkung nicht ausbleiben‘.[3]

Sein Plan war der, die Oper noch in Würzburg zu vollenden und sich dann noch vor Schluß des Jahres nach Leipzig zu begeben, um sie dort — baldmöglichst! — zur Aufführung zu bringen. In dem Einfluß Rosaliens und seinen eigenen bisherigen guten Erfolgen vor der Öffentlichkeit seiner Vaterstadt bot sich ihm mancher Anknüpfungspunkt zur Erfüllung dieser Hoffnung. Aus diesem Grunde, und weil er sich durch nichts an der Vollendung seines ihn innig erfüllenden und begeisternden Werkes behindern lassen wollte, hatte die sich ihm eben jetzt darbietende Gelegenheit, durch eine Anstellung als Musikdirektor am Züricher Theater einen weiteren Schritt zu seiner Selbständigkeit zu tun, gerade jetzt weniger Reiz für ihn, als sie wohl noch vor einem

---

[1] H. Reimann, ‚Die Feen von Richard Wagner‘. A. a. O. S. 356. — [2] Vgl. den mehrgenannten Brief an Hauser, 1834. — [3] Ebendaselbst.

Jahre gehabt haben würde. Da er soeben im militärpflichtigen Alter stand, stellten sich seiner eventuellen Abreise in die Schweiz einige unvermeidliche Paßschwierigkeiten in den Weg; doch ermutigte ihn der Rat der Seinigen — nach eingeholtem Urteil der Sachverständigen — dazu, sich mit der eben in seinen Händen befindlichen Legitimation, als zu diesem Zwecke ausreichend, ‚in die Welt, oder vielmehr nach Zürich' zu wagen. Seine brieflichen Verhandlungen mit der Familie über diese Angelegenheit fallen in den Monat September. Ein Überrest des damals zwischen Würzburg und Leipzig geführten Briefwechsels befindet sich noch heute im Besitze des Hauses Wahnfried. Das vergilbte Blatt ist ein Doppelbrief, dessen erste Hälfte, von Leipziger Polizeisekretären und deren Ansichten in der Paßangelegenheit handelnd, den Bruder Julius zum Verfasser hatte, während im zweiten Teil Rosalie das Wort ergreift. ‚Du mußt nur wagen, lieber Bruder', heißt es darin, ‚tausend Wünsche von uns begleiten dich'. Es hat etwas Ergreifendes, das Losungswort seines ganzen späteren Lebens dem kühnen Wagenden hier zuerst von der sorglich und liebevoll beratenden Stimme der Schwester zugerufen zu hören. Sie bedauert, daß unter diesen Umständen sein neues Werk unvollendet bleiben müsse und sie ihn diesen Winter in Leipzig nicht sehen würden, sucht aber der Sachlage die günstige Seite abzugewinnen. Es werde gewiß auch sein Gutes haben, wenn er noch eine Zeit lang damit warte und es dann als ‚Musikdirektor' selbst aufführe. Wagner ging nicht nach Zürich, sei es nun, daß inzwischen die Konstellation eine andere geworden war, oder daß er selbst von einer weiteren Verfolgung der Angelegenheit abstand. Gewiß trug die Abneigung, gerade jetzt durch ein übernommenes Amt seine Freiheit aufs Spiel zu setzen, das ihrige zu seiner Entscheidung bei. Daß er aber seine Tätigkeit als Würzburger Chordirektor auch in der neuen Saison, wenigstens anfänglich, wieder aufgenommen habe, geht aus dem Umstande hervor, daß er selbst nicht lange danach (ebenfalls in dem Briefe an Hauser) zwei Marschnersche Opern, den ‚Vampyr' und ‚Hans Heiling', unter den Werken anführt, an deren Einstudierung er mitgewirkt habe; beide aber fallen bereits in das neue Theaterjahr. Dieses begann am 29. September mit Marschners ‚Vampyr', dem vierzehn Tage später (15. Oktober) ‚Hans Heiling' folgte — beide Werke, in denen Albert den Aubry und den Jäger Konrad sang, wurden mehrfach wiederholt.

An die Aufführung des ‚Vampyr' knüpft sich die Entstehung einer kleineren Gelegenheitskomposition als Einlage in das Marschnersche Werk. Albert hatte, während seiner Beschäftigung mit der Partie des Aubry, die Beobachtung der Unwirksamkeit des von Marschner gegebenen Schlusses seiner Arie (Nr. 15):

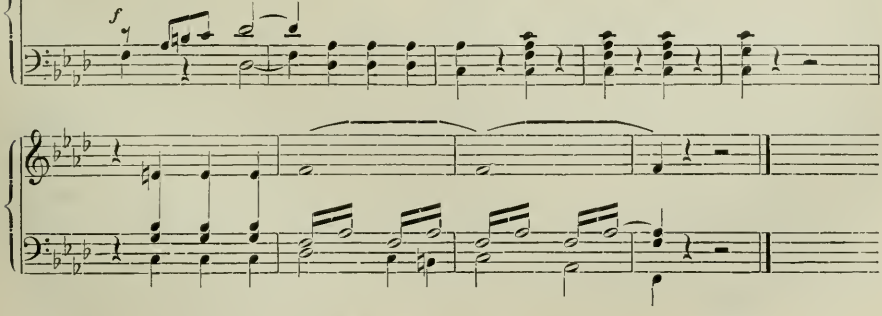
‚Wie ein schöner Frühlingsmorgen
Lag das Leben sonst vor mir'

gemacht und den Wunsch nach einem wirkungsvolleren Abschluß geäußert. Es war noch eine volle Woche bis zu der auf den nächsten Sonntag angesetzten Aufführung; aber schon zwei Tage später (23. September) erhielt er eine zierlich geschriebene, neunzehn Seiten umfassende Partitur überreicht, mit der Aufschrift: ‚Allegro zu der Arie des Aubry in dem Vampyr von H. Marschner, für A. Wagner komponiert von seinem Bruder Richard Wagner'. Statt der 58 Takte des Originals hatte ihm dieser 142 Takte geliefert, ‚kein bloßes Anhängsel, sondern ein ernst gehaltenes, ausführliches und feuriges Allegro im düsteren F-moll' (W. Tappert), zu welchem er auch den Text gedichtet:

‚Doch jetzt, wohin ich blicke, umgibt mich Schreckensnacht,
mit grausigem Geschicke droht mir der Hölle Macht.
Ist denn kein Trost zu finden? Flieht jeder Hoffnungsstrahl?
Wie soll ich mich entwinden der grausen Todesqual?
Ich sehe sie, die Heißgeliebte, den Schmerzensblick nach mir gewandt;
ein Dämon hält sie fest umschlungen und lechzt vor scheußlicher Begier;
ihr teures Blut ist ihm verfallen, — ein einzig Wort, sie ist befreit,
vernichtet ist des Scheusals Werk: — —
da bindet mich der Eid — ich muß sie sterben sehn!'[1]

Albert war mit der Arbeit sehr zufrieden, die Orchesterstimmen wurden ausgeschrieben und am Sonntag den 29. September gelangte die Marschnersche Arie in ihrer erweiterten Gestalt zur ersten Aufführung und fand beim Publikum eine günstige Aufnahme. Wagner selbst gedenkt ihrer in seinen Schriften mit keiner Silbe; nur eine Notiz darüber finden wir in dem mehrerwähnten Brief

[1] Das ‚kraftvolle und originelle' Nachspiel des Orchesters hat W. Tappert in phototypischer Nachbildung der letzten Partiturseite in der Originalhandschrift des jungen Meisters veröffentlicht: ‚es zeigt das Bestreben, ausgetretene Bahnen möglichst zu vermeiden'. Wir geben sie hier in der Klavierübertragung:



aus dem Jahre 1834: ‚Ich habe meinem Bruder eine eingelegte Arie geschrieben, die gewiß nicht besser und schlechter ist, als jede Nummer meiner Oper (‚Die Feen‘), und es schmeichelt mir, sowohl Zeuge ihres Effekts gewesen zu sein, als auch jetzt wiederum von Würzburg davon benachrichtigt zu werden, daß sie fortwährend mit Beifall gegeben wird‘.

Mit großer Begeisterung schuf der junge Künstler während der folgenden Monate an seinem Werke weiter; in ununterbrochener Folge entstand der mächtige musikalische Aufbau des zweiten, sodann die breite Entfaltung des dritten Aktes. Die Volks- und Kriegerchöre des zweiten Aufzuges, die unablässige Steigerung des dramatischen Vorganges mit ihren überraschenden Peripetieen, die von anmutigem Humor erfüllte Schmoll- und Liebesszene zwischen Gernot und Drolla, die ergreifende große Arie der Ada, die Szene endlich, wo die wiederertönende Melodie der Dilnovaz-Romanze den erwachenden ersten Zweifel in Arindals Brust, sodann mit schrillem Klange den Augenblick markiert, in welchem der Getäuschte durch den verhängnisvollen Fluch sein Gelübde bricht, zeigen den jungen Meister, sowohl was die Schöpfung der Situationen als ihre Ausführung betrifft, auf der Höhe seiner szenisch-musikalischen Inspiration. Wir treffen in diesem wiedererklingenden Eingangsthema der Dilnovaz-Romanze im entscheidenden Moment zwar noch auf kein eigentliches Leitmotiv im Sinne seiner späteren Werke, sondern nur erst auf eine sogenannte Reminiszenz, — aber von welcher erschütternden Kraft! Einzelne Teile seiner Oper brachte Wagner noch während der Arbeit daran im Würzburger Musikverein zu Gehör. ‚In Konzerten gefiel, was ich von dieser Oper zu hören gab‘, mit diesen Worten erwähnt Wagner in Kürze dieser Vorführungen einzelner Fragmente seines im Entstehen begriffenen Werkes, und wir erfahren wiederum nur aus dem, mehrfach angeführten, Briefe an den Regisseur Hauser, daß es sich dabei um ein ‚Terzett‘ und eine ‚Arie‘ gehandelt habe: ‚wir haben beides nicht mit zu großer Mühe zustande gebracht und es mit glücklichem Erfolge hören lassen‘.

Der Wintermonat Dezember war herangenaht, wieder lag die freundliche Rebenstadt in ihrer weißen Schneehülle und die Bäume des Hofgartens streckten ihre nackten Zweige zum Himmel. In den acht Monaten aber, seit dem Schmelzen des Schnees, der seinen Einzug in Würzburg begrüßt, war sein erstes großes Werk aus lebenerfülltem kräftigem Keim zur wohlgestalteten weitverzweigten Baumkrone herangewachsen. Am ersten Adventssonntag war der zweite Akt in der Partitur beendet; acht Tage später, am 8. Dezember Mittags, unter dem Läuten aller Glocken, schrieb er die Worte: ‚Finis. Laudetur Deus. Richard Wagner‘ auf das Schlußblatt des Entwurfs des vollendeten dritten Aktes, dessen erfolgten Abschluß er in einem noch erhaltenen wundervollen Briefe den Seinigen und vor Allen der teilnehmenden Schwester nach Leipzig ankündigte. Die Ouvertüre trägt das Schlußdatum des 27. Dezember,

und wenige Tage darauf, während eben in der Silvesternacht zu Leipzig ein wütender Orkan die Dächer der Häuser abdeckte und durch zertrümmerte Fensterscheiben bis in die Wohnungen hinein sein übermütiges Unwesen trieb, war am 1. Januar 1834 die letzte Note des dritten Aktes in der Partitur aufgezeichnet.

Nichts konnte den Autor des nun gänzlich abgeschlossenen Werkes länger in Würzburg zurückhalten. Es drängte ihn, sein dramatisches Erstlingserzeugnis auf der Bühne verkörpert zu sehen, und das konnte nur in der Vaterstadt geschehen. Schon während der letzten Arbeit daran waren die ersten einleitenden Bemühungen für die Annahme am Leipziger Theater erfolgt; es galt nun an Ort und Stelle persönlich die weiteren nötigen Schritte dafür zu tun. Zu Beginn des neuen Jahres verließ er den Ort, der ihm für jetzt eine weitere Anregung nicht bieten konnte.[1] Er fühlte wohl, daß er nach vollendeter Ausführung seiner großen Arbeit als ein anderer aus seiner Umgebung schied, als er in dieselbe getreten war: der Symphoniker und Ouvertürenkomponist war in einer warm beseelten dramatischen Schöpfung in sein eigentliches Schaffensgebiet eingedrungen.

---

[1] Wagners Lokalkenntnis von Würzburg, die er sich während seines einjährigen Aufenthaltes gewonnen, wurde uns einst von verehrten Würzburger Freunden als ein Beispiel seiner außerordentlichen Gedächtnisschärfe angeführt. An ihrer Seite fast vierzig Jahre später (1871) zum ersten Male wieder durch die Stadt wandelnd, habe er selbst die einzelnen Straßen und Plätze sofort wiedererkannt und sie mit Namen bezeichnet: ‚dies ist die Pfaffengaß', dies ist die Eichhorngaß'" usw. Und auf die erstaunte Frage, wie er denn das alles behalten habe, sagte er dann lachend: ‚er habe es ja gar nicht behalten, es falle ihm nur alles wieder ein'. Zu dieser erstaunlichen Treue der Erinnerung steht jene kleine Verwechslung nicht im Widerspruch, mit der er einmal in ‚Religion und Kunst' (Ges. Schr. X, 281) mitten im großartigen Zusammenhange weltgeschichtlicher Darlegung, jenes naiv realistische, die Empfängnis der hl. Jungfrau darstellende Steinbild über dem nördlichen Portal der Marienkirche am Markt an das Portal der Kirche des heiligen Kilian verlegt! (Gemeint ist die Neumünsterkirche mit dem Grabe Walthers von der Vogelweide, die sich ja über der Stätte erhebt, wo einst der Überlieferung nach der hl. Kilian, der Schutzpatron der Winzer, mit seinen Gefährten den Märtyrertod erlitt. Vgl. A. N. Harzen-Müller, ‚Richard Wagners Beziehungen zu den bildenden Künsten', Mus. Wochenbl. 1893, S. 314).

II.

Das Liebesverbot.

Rückkehr nach Leipzig. — Verhandlungen wegen der ‚Feen'. — Direktor Ringelhardt und Regisseur Hauser. — Die Aufführung der Feen wird hinausgeschoben. — Die Schröder-Devrient als Romeo. — Artikel über ‚die deutsche Oper': Kampf gegen die ‚Gelehrtheit in der Musik'. — Beziehungen zu Robert Schumann. — Dichtung des ‚Liebesverbotes' in Teplitz. — Nach Magdeburg.

Dem heiligen Ernst meines ursprünglichen Empfindungswesens (in den ‚Feen') trat in dem ‚Liebesverbot' eine kecke Neigung zu wildem sinnlichem Ungestüm, zu einer trotzigen Freudigkeit entgegen, die jenem auf das Lebhafteste zu widersprechen schien. Die Ausgleichung beider Richtungen sollte das Werk meines weiteren künstlerischen Entwickelungsganges sein.

Richard Wagner.

‚Von Schritt zu Schritt wußt' ich's mir zu erörtern.'

Faust.

Mit den besten Hoffnungen auf sein vollendetes Werk und dessen bald zu ermöglichende Aufführung kehrte Wagner Anfang des Jahres 1834 nach Leipzig zurück, von Mutter und Schwestern mit um so wärmerer Freude empfangen, als der lange Entbehrte für das Mutterherz zugleich der Gegenstand eines zwiefach berechtigten Stolzes war. Er trat ja nun als der Komponist einer vollendeten großen Oper wieder in den Kreis der Seinen und hatte sich in einer ersten praktischen Musikertätigkeit mit Anerkennung als brauchbar bewährt: es ist schwer zu sagen, was in den Augen der Mutter damals mehr gegolten habe.

Natürlich war es für den Heimgekehrten das Erste, an das Schicksal seines neuen Werkes zu denken und die für dessen Annahme erforderlichen Schritte zu tun. Die Leipziger Theaterverhältnisse hatten sich seit der Auflösung des provisorischen Hoftheaters geändert. Direktor des wiederhergestellten Stadttheaters war seit zwei Jahren Friedrich Sebald Ringelhardt, ein gewitzigter Geschäftsmann, der das ihm übergebene Institut unter Bevorzugung der französischen und italienischen Oper und mit vielen ‚Novitäten', sofern sie nur eben nicht deutscher Herkunft waren, zur großen Befriedigung des Stadtrates

unter den vormals Küstnerschen Bedingungen mit unfehlbarem Kassenerfolg leitete: nämlich mit stetigen Überschüssen statt des sonst gewohnten jährlichen Defizits. Im Schauspiel waren seine Klassiker Kotzebue, Schröder und Iffland, sowie sonstige verjährte spießbürgerliche Fabrikanten, in deren Stücken er selbst die Väter und Alten mit Vorliebe spielte; als Darsteller hatte er, wie die alten Griechen, eine stehende Maske für die Tragödie: den Stadtmusikus Miller; die Poesie des Dramas hielt er, wie Napoleon manche andere Dinge, für Ideologie. Mit ihm trat Richard Wagner in Unterhandlung. Er mußte die Erfahrung machen, daß der ‚deutsche Komponist durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf seiner heimischen Bühne außer Kredit und die Aufführung einer Oper für den deutschen Autor eine zu erbettelnde Gunst sei'.

Zwar erklärte Ringelhardt anfänglich seine Bereitwilligkeit, dem durch Rosalie unterstützten Andrängen Wagners zu willfahren, und Freund Laube konnte schon im März in einer kurzen Notiz der ‚Eleganten' neben Aubers Maskenball ‚der Oper eines jungen Komponisten, Richard Wagner, dessen wir schon früher rühmlichst in diesen Blättern gedachten' als demnächst an die Reihe kommend erwähnen. Aber noch hatte es mit der Verwirklichung der gegebenen Zusage gute Weile. Und gerade da, wo das Interesse des jungen Künstlers in der nächsten Umgebung des Direktors durch ein nachdrückliches Eintreten hätte gefördert werden können, bei Kapellmeister und Regisseur, ward ihm durch Beschränktheit und Eigensinn — immer unter der äußeren Form des Wohlwollens und der Gewogenheit — eine gänzlich absprechende Beurteilung zuteil. Wiederholt haben wir im Vorhergehenden auf ein bis auf heute erhaltenes Dokument dieser frühesten Kämpfe und Leiden Bezug genommen, einen Briefentwurf an den damaligen Bassisten und Opernregisseur am Leipziger Stadttheater, Franz Hauser.[1] Der Regisseur Hauser wird uns in gleichzeitigen Berichten[2] als ein ‚vielseitig gebildeter, u. a. auch mit unserer älteren, namentlich mit Bachscher Musik vertrauter Mann' geschildert; auch erfahren wir von seiner besonderen Vorliebe für alte Musikmanuskripte, deren er eine ganze Sammlung besaß.[3] Und gerade einem solchen doktrinären, exklusiven Sonderling mußte die Beurteilung der ‚Feen'-Partitur überwiesen sein! Aber der Mann galt als musikalische Autorität und von seinem Urteil gab es kaum noch einen Appell an eine höhere Instanz.[4] Das

[1] Im Besitz des Eisenacher Richard Wagner-Museums. — [2] Leipziger Allgem. musik. Zeitung 1833, Nr. 11. — [3] Dieselbe ging nachträglich in den Besitz seines Sohnes, des am 2. Mai 1903 verstorbenen großherzogl. badischen Kammersängers Joseph Hauser über, der sie, soweit es sich dabei um Handschriften von Joh. Seb. Bach handelte, bei der Herstellung der monumentalen Bach-Ausgabe seinerzeit behufs Vergleichung zur Verfügung stellte. — [4] Seine natürlichen Anlagen und äußeren Mittel als Sänger sollen nicht bedeutend gewesen sein; dafür wird ihm allseitig ‚Intelligenz, kunstgemäße Ausbildung und musikalisches Verständnis, ein scharfes, durchdringendes Studium der Rollen und ein richtiges charaktermäßiges

erwähnte, von dem jungen Meister an ihn adressierte, eingehende Schriftstück in Sachen der ‚Feen' ist bloß in Gestalt eines flüchtig hingeworfenen Konzepts, mit mannigfachen sprachlichen Nachlässigkeiten, auf uns gekommen; es bietet uns aber ein um so treueres Abbild der gepflogenen mündlichen Verhandlungen, als wir darin beständig beide Teile zu Worte gelangen hören. Man merkt ihm deutlich die Widerwilligkeit des Schreibenden an, der sich dazu gezwungen sieht, seine Zeit und Beredsamkeit an den ihm geleisteten Widerstand zu verschwenden. Doch hat er den Glauben an den guten Willen seines Antagonisten noch nicht aufgegeben und läßt sich die Geduld nicht ausgehen; er behandelt die Einwendungen eines beschränkten und verschrobenen Kopfes durchweg als wohlgemeinte, freundschaftliche Ratschläge und müht sich mit ihrer sachlichen Widerlegung ab. ‚Ihnen gefällt meine Oper nicht; noch mehr, Ihnen gefällt meine ganze Richtung nicht, indem Sie dieselbe Ihrer eigenen Kunstansicht für zuwider erklären. Sie finden in ihr alle Gebrechen unserer Zeit, indem Sie zugleich jedes Berufen auf dieselbe für nichtig erklären. Sie halten nur jene Formen für zulässig, in denen sich jene unerreichbaren Vorbilder der älteren Zeit aussprachen, und finden selbst schon bei Mozart eine überladene Anwendung der äußeren Mittel, wonach es mir scheint, daß Sie nur diejenige Glucks für angemessen erklären. Sie fragen mich, warum ich nicht so instrumentiere wie Haydn? ... Sie werfen mir gänzliche Unkenntnis der Mittel, Unkenntnis der Harmonie, den Mangel des gründlichen Studiums vor; Sie finden nichts aus dem Herzen Gedrungenes. Sie gehen auf nichts ein, was von einer innigen Begeisterung geschaffen sein könnte. Wenn ich nicht irre, ist dies ungefähr, was den Wert der Arbeit betrifft, die Summe Ihrer Einwürfe, die mir als das Resultat Ihres Urteils erscheint. Ich habe mich bemüht, sie hiermit etwa zusammenzustellen — und finde nichts — was ich Ihnen entgegnen könnte! Es ist dies die Stellung des Getadelten gegen den Tadler und den Tadel selbst. Die Bemühung, den Tadel zu widerlegen, selbst nur sich gegen ihn zu entschuldigen, ist für den Getadelten wohl unzulässig und unmöglich. Ich schweige — denn jedes Auflehnen erscheint mir Anmaßung'. Dagegen wendet er sich nun von der Frage nach dem künstlerischen ‚Wert' seiner Arbeit der andern Seite, ihrer ‚Praktikabilität' zu; denn auch gegen ihre Aufführungsmöglichkeit waren die gleichen Einwendungen erhoben. Er bittet ihn zum Schlusse ‚inständigst, die Sache ein wenig leichter zu betrachten'. ‚Für meine Stellung und den Weg, den ich mir bahnen muß', fährt er fort, ‚fühle ich und fühlen es die Meinigen durchaus nötig, diese Bahn einzuschlagen, und — die Täuschung siegt zwar überall — aber ich

Auffassen der Gesangpartieen' von den rezensierenden Zeitgenossen nachgerühmt (vgl. z. B. die Dresdener ‚Abendzeitung' 1834, Nr. 198 vom 20. August). — Mit Mendelssohn war er persönlich befreundet; auch ist nachmals eine ganze Sammlung an ihn gerichteter Briefe des bekannten musikalischen Reaktionärs Moritz Hauptmann zur Veröffentlichung gelangt.

denke: sie soll mich nicht ganz zum Verderben führen. Legen Sie, ich bitte, dem jetzt betretenen Weg der Unterhandlungen kein entschiedenes Hindernis entgegen, und genehmigen Sie, um auf der gleichsam amtlichen Bahn ruhig fortzufahren, daß ich die Partitur abholen lasse, um sie in die offiziellen Hände des Herrn Kapellmeisters zu legen. Lassen Sie mich diesmal noch Gott versuchen'.

Dies geschah, die Partitur ging in die Hände des Kapellmeisters Stegmayer über, aber ohne wesentliche Förderung der Angelegenheit. Das ungünstige Votum des ‚intelligenten' Vorkritikers scheint auch diesen Beurteiler mit beeinflußt zu haben. Man kann nicht bescheidener, wärmer und herzlicher gegen einen voreingenommenen prinzipiellen Widersacher vorgehen, als es in dem obigen Briefe geschieht, ohne sich dabei irgend etwas von seiner Würde zu vergeben. Aber alle unverdrossenen Bemühungen scheiterten an bornierter Schrullenhaftigkeit und einem unverhohlenen, schroffen und zähen Widerstande.[1] Die Sache blieb unentschieden und zog sich in die Länge. Es gibt so manche Wendung im Lebensgange Wagners, auf die es, bei nur einiger Vergegenwärtigung ihrer Ursachen und ihrer Wirkungen, nicht möglich ist, anders als mit einer stets erneuten Empfindung der Bitterkeit zurückzublicken. Das grausame Schicksal der ‚Feen' gehört mit dazu — das völlige Versinken einer schwärmerisch-lebensvollen Jugendschöpfung ins klanglose Leere! Wäre das Werk damals durchgedrungen, zunächst nur zu einer Leipziger Aufführung gebracht, wie entscheidend würde es dem nächstbevorstehenden Schaffen, Leben und Streben seines Autors die Bahn geebnet haben! Unmöglich wäre es in der Vaterstadt des noch so jugendlichen Tondichters eindruckslos verhallt. Einmal zur Anerkennung und Verbreitung gelangt, hätte es dann aber auch nicht leicht wieder beseitigt und unterdrückt werden können, und wir würden Wagner von je, statt erst vom ‚Rienzi' aus, von dieser bedeutungsvollen früheren Entwicklungsstufe ab gekannt haben. Was besagt dagegen seine verspätete Aufnahme in München, als Kuriosität, drei Jahre nach dem Tode des Meisters, zu einer Zeit, da seine eigenen Schöpfungen es rettungslos in den Schatten stellten? Damals aber hätte es, frischen Lebens voll, als ein hoffnungsvolles Glied in die Entwicklungsgeschichte der deutschen Oper sich

[1] Als Spontini seinerzeit den ihm zu Gebote stehenden Einfluß gegen die Berliner Aufführung des ‚Freischütz' verwendete, klagte Weber darüber gegen seinen Freund Sir George Smart in London: ‚Traurig ist es, daß man einen Italiener angestellt hat, um über deutsche Werke, die er nicht würdigen kann, zu urteilen. Ich bin freilich auch Kapellmeister und habe über Werke der Ausländer zu urteilen; aber nur, wenn ich mir mit dem besten Wissen und Gewissen sagen muß, daß ein Werk gar nichts taugt, lasse ich die Aufführung nicht zu. Es sollte doch jeder Strebende dem Publikum wenigstens einmal zur Beurteilung vorgestellt werden!' Hier war nun kein ‚Italiener angestellt', aber das Urteil fiel gleichwohl im ‚italienischen' Sinne aus!

einreihen können und seine Behauptung auf der Bühne den jungen Schöpfer desselben vielleicht vor manchem verzweifelten Schritt seiner nächstfolgenden Lebensjahre bewahrt.

Für jetzt blieb es — nominell — bei einer Vertagung. Wäre der Schaffenstrieb des jungen Meisters bei den ‚Feen' stehen geblieben, hätte er in den nächsten zwei bis drei Jahren kein neues Werk produziert und konsequent auf der Aufführung des ersten und einzigen bestanden, vielleicht wäre dann sein Stillstand und seine Unproduktivität nach Ablauf dieser Frist durch eine gnädige Annahme seiner Oper belohnt worden! Laube hatte zugleich die ‚Feen' und Aubers ‚Maskenball' als bevorstehend angekündigt. Um letzteren würdig zu inszenieren, scheute die Direktion die Ausgabe von 2000 Talern nicht, für durchaus neue Garderoben, üppige Dekorationen und Maskenanzüge; Direktor Ringelhardt wurde zum Dank dafür nach der ersten Aufführung auf die Bühne gerufen und die Leipziger waren stolz, ‚als die ersten unter allen Deutschen den Auberschen Maskenball gehört zu haben'![1] Und noch vorher, noch in demselben Frühjahr, eben um die Zeit, als dem hoffnungsvollen einheimischen Talent der Zugang zur Bühne so sorgfältig verbaut und abgeschnitten wurde, setzten Bellinis ‚Montechi und Capuleti' ganz Leipzig in die größte Erregung. Sie wurden mit rauschendem Beifall aufgenommen und das Jubelfinale des zweiten Aktes mußte jedesmal wiederholt werden, um das entzückende Unisono Romeos und Juliens noch einmal zu hören. In nächster Zeit sollte die Schröder-Devrient eintreffen, um den ‚Romeo' zu singen — Romeo war überall zu hören und Bellini der Beweger der Stadt.

Wohl zuckten die Anhänger klassischer Musik die Achseln und flüsterten im Parterre bedenkliche Dinge über die nachlässige Arbeit der Chöre und des übrigen Drum und Dran der Musik, und dem jungen Schöpfer der ‚Feen' konnte die schwächliche Verarbeitung des Shakespeareschen Werkes, um dessen willen er einst das Englische erlernt hatte, nur gar geringe Sympathien einflößen. Da erschien die erwartete Königin der Bühne, im Zenit ihres Ruhmes und ihrer Künstlerschaft. Laube schildert uns den schillernden Märztag des Jahres 1834, an welchem sich Sonne und Schatten, gleich muntwilligen Kindern, auf dem Marktplatze jagten und ein richtiger deutscher Nachmittag ihm die Lust an den Büchern verdarb. Heute Abend sollte die Schröder-Devrient singen, und das Publikum strömte schon zum Theater, als der Zeiger der Rathausuhr noch nicht fünf zeigte und es bis zur Kassenöffnung noch reichlich Zeit hatte. Es waren so staubwürdige alte Perrücken, die heute um den Rathausplatz nach dem Theater stapften: die Schröder-Devrient begeisterte selbst den Philister. Der Eindruck, den Wagner von dem Romeo der großen Künstlerin gewann, war unauslöschlich. Nie hatte er mehr mit dem literarischen

[1] Leipziger Korrespondenz der Dresdener ‚Abendzeitung' 1834, Nr. 197.

Freunde übereingestimmt, als wenn dieser Wilhelmine Schröder für die unmittelbare Tochter William Shakespeares und die ganze Familie von den alten griechischen Göttern abstammend erklärte. ‚Erinnern wir uns‘, schreibt Wagner noch im Jahre 1872, ‚der wohl noch vielen Mitlebenden unvergeßlichen Darstellung des ›Romeo‹ in der Bellinischen Oper, welche uns einst die Schröder-Devrient vorführte. Jedes Gefühl des Musikers mußte sich gegen die Anerkennung irgend eines künstlerischen Wertes der durchaus seichten und ärmlichen Musik sträuben, welche hier über ein Opernpoem von grotesker Dürftigkeit geworfen war; und dennoch fragen wir einen jeden, der dies erlebte, welchen Eindruck ihm der ›Romeo‹ der Schröder-Devrient, gegenüber etwa dem Romeo unseres besten Schauspielers selbst im Stücke des großen Britten, gemacht habe?‘ Blitzartig durchzuckte ihn die Vorstellung davon, welch unvergleichliches Kunstwerk dasjenige sein müßte, das in allen seinen Teilen des Darstellungstalentes einer solchen Künstlerin und überhaupt eines Vereines von ihr gleichen Künstlern vollkommen würdig wäre. Also das Ideal! Das Ideal, nicht mehr der ‚Oper‘, sondern des wirklichen Tondramas, ward unter diesem Eindruck zum erstenmal in ihm wach. Zwar erst nur wie beim Blitzesleuchten im vollen Dunkel der ihn umgebenden Opern-Wildnis; aber sein Blick hatte erschaut, was kein anderer vor ihm gesehen.

Wie aber verhielt sich die Innigkeit und hinreißende Schönheit dieser Darstellung zu der so schwächlich unbedeutenden textlichen und musikalischen Unterlage? Offenbar stand jenes erschaute Ideal in keinem notwendigen inneren Zusammenhang mit ‚schönen Versen‘ und sogenannter ‚schöner Musik‘! Der junge Künstler, soeben mit einem edel ernsten Werke zurückgewiesen, geriet in Zweifel über die Wahl der Mittel zu großen Erfolgen. Weit entfernt, dem Komponisten ein Verdienst zuzuerkennen, welches einzig der Darstellerin zukam, schien ihm dennoch ‚der Stoff, aus welchem diese Musik gemacht war, glücklicher und geeigneter, warmes Leben zu erwecken, als die ängstlich besorgte Gewissenhaftigkeit, mit welcher der deutsche Komponist doch meist nur eine gequälte Scheinwahrheit zustande brachte‘. ‚Die schlaffe Charakterlosigkeit unserer heutigen Italiener, sowie der frivole Leichtsinn der neuesten Franzosen schienen mir den ernsten, gewissenhaften Deutschen aufzufordern, sich der glücklicher gewählten und ausgebildeten Mittel seiner Nebenbuhler zu bemächtigen, um es ihnen dann in Hervorbringung wahrer Kunstwerke entschieden zuvor zu tun‘. Für die Wendung, welche sein ganzes künstlerisches Wesen unter solchen Einflüssen nahm, und die Stimmung, in welche er gegen die deutsche Opernmusik geriet, ist seine erste schriftstellerische Kundgebung bezeichnend — ein Glaubensbekenntnis, unter welches er seinen noch unberühmten Namen nicht setzen zu sollen glaubte. Er war damals einundzwanzig Jahre alt, zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung aufgelegt; an die Stelle Hoffmanns war ihm Heinses ‚Ardinghello‘ getreten, der, wie er mit grellen Farben und

weichem Pinsel den dunkelblauen Himmel des Südens und eine wollustatmende, überwogende Poesie des Lebens und der Kunst malte, auch Laube in literarischer Form als Vorbild diente. Das ‚junge Europa‘ spukte ihm durch die Glieder und setzte ihm das Blut in üppigere Wallung. Deutschland schien ihm nur ein sehr kleiner Teil der Welt. ‚Aus dem abstrakten Mystizismus war ich herausgekommen und lernte die Materie lieben; Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren mir herrliche Dinge. Was die Musik betraf, fand ich beides bei den Italienern und Franzosen‘. Alles um ihn her kam ihm wie in Gärung begriffen vor, und er hielt es für das Natürlichste, sich der gleichen Gärung widerstandslos zu überlassen und seine bisherigen Vorbilder aufzugeben.

So lebhaft war bei seinem feurigen Temperament dieser Gärungsprozeß eines musikalischen Kosmopolitismus, daß er seine unter solchen Einflüssen ausgebildeten Gedanken in einem besonderen Artikel über ‚Die deutsche Oper‘ für die Zeitschrift des Freundes zusammenfaßte, um die ‚Begriffsverwirrung unserer deutschtümelnden Musikkenner über deutsche Musik‘ wo nicht zu heilen, so doch in ein helles Licht zu setzen.[1] ‚Wir haben allerdings ein Feld der Musik, das uns eigens gehört‘, heißt es hier, ‚und dies ist die Instrumentalmusik; — eine deutsche Oper aber haben wir nicht, und der Grund dafür ist derselbe, aus dem wir ebenfalls kein Nationaldrama besitzen. Wir sind viel zu geistig und viel zu gelehrt, um warme menschliche Gestalten zu schaffen . . . Darin haben die Italiener einen unendlichen Vorsprung vor uns: bei ihnen ist Gesangsschönheit zweite Natur und ihre Gestalten sind ebenso sinnlich warm als im übrigen arm an individueller Bedeutung. Wohl haben die Italiener in den letzten Dezennien mit dieser ihrer zweiten Natursprache einen ähnlichen Unfug getrieben, als die Deutschen mit ihrer Gelehrtheit — und doch werde ich nie den Eindruck vergessen, den in neuester Zeit eine Bellinische Oper auf mich machte, nachdem ich des ewig allegorisierenden Orchestergewühles endlich satt war und sich endlich wieder ein einfach edler Gesang zeigte‘, — freilich, wenn eine Schröder-Devrient in ihren Rahmen trat! Und nun bricht der junge Künstler mit dem Eifer des

[1] Der Artikel über ‚Die deutsche Oper‘ findet sich in der ‚Zeitung für die elegante Welt‘ Nr. 111 vom 10. Juni 1834 und ist bisher nur in Kürschners ‚Wagner-Jahrbuch‘ abgedruckt. Eine etwaige, mit der Zeit unentbehrliche Sammlung von Paralipomena zu Wagners gesammelten Schriften der ersten Periode, Dresden mit inbegriffen, würde mit diesem prächtigen Aufsatz zu beginnen haben. ‚Wir haben uns immer mehr von dem Wege entfernt, den Mozart zum Heil für unsere dramatische Musik einschlug‘, heißt es darin. Ein Druckfehler hat daraus gemacht ‚zum Teil‘. Wer Wagners damalige Handschrift kennt, vergegenwärtigt sich leicht den ihr eigentümlichen Schriftzug, der hier seinerzeit den Setzer irre führte. Der gleiche Fehler kommt genau so noch einmal in einem Aufsatz desselben Jahres für Schumanns ‚Neue Zeitschrift für Musik‘ vor. Leider ist er auch in den soeben erwähnten — bisher einzigen — vollständigen Abdruck (des ‚Wagner-Jahrbuchs‘) übergegangen.

künftigen Reformators eine Lanze gegen die unwahre deutsche Gelehrtheit in der Musik. ‚Dies ist ein Übel, das dem Charakter unseres Volkes ebenso angemessen ist, als es auch ausgerottet werden muß; und es wird sich auch selbst vernichten, da es nur eine Selbsttäuschung ist. Ich will zwar keineswegs, daß die französische oder italienische Musik die unsrige verdrängen soll; — auf der andern Seite wäre diesem als einem neuen Übel eher zu steuern, — aber wir sollen das Wahre in beiden kennen und uns vor jeder selbstsüchtigen Heuchelei hüten. Wir sollen aufatmen aus dem Wust, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Teil affektierten Kontrapunkt vom Halse werfen, keine Visionen von feindlichen Quinten und übermäßigen Nonen haben und endlich Menschen werden ... Warum ist jetzt so lange kein deutscher Opernkomponist durchgedrungen? Weil sich keiner die Stimme des Volkes zu verschaffen wußte, — das heißt weil keiner das wahre, warme Leben packte, wie es ist. Denn ist es nicht eine offenbare Verkennung der Gegenwart, wenn einer jetzt Oratorien schreibt, an deren Gehalt und Form keiner mehr glaubt? Wer glaubt denn an die lügenhafte Steifheit einer Schneiderschen Fuge, eben weil sie gerade jetzt von Friedrich Schneider komponiert ist? Das, was bei Bach und Händel seiner Wahrheit wegen ehrwürdig erscheint, muß uns jetzt notwendig lächerlich werden. Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszubilden suchen; und der wird der Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch aber auch deutsch schreibt!'

‚Nicht deutsch!' — wir sehen dabei das Auge des jungen deutschen Musikers flammen, sofort bereit, auf das ‚Deutsche' ganz zu verzichten, wenn es sich ihm nicht anders als in ausgelebter Steifheit und verknöcherter Ausschließlichkeit darbieten soll. Betrachten wir genau den Ursprung dieser bewußten Abwendung von dem bisher Hochgehaltenen: es ist nur der drängende Trieb zu wahrhaft dramatischem Schaffen. Volle warme menschliche Gestalten wollte er hervorbringen, die einer lebendig fühlenden Künstlernatur, wie der großen Meisterin Wilhelmine, in jedem Augenblick würdig wären; was ihn daran hindert, zaudert er keinen Augenblick über den Bord seines Schiffes zu werfen. Nicht ein Wort seines Angriffs auf die deutsche Opernmusik darf uns in diesem Sinne leichtfertig oder ungerecht erscheinen; hier dringt bereits alles aus tiefer künstlerischer Empfindung und enthält den vollen Keim der künftigen Meisterlehre.[1] Es ist hochbezeichnend, zu beobachten, wie sich mit

[1] Dieser Lehre verdanken wir es, das wahrhaft Deutsche in unseren großen Musikern, Denkern und Dichtern nicht als eine Grenze ihres Vermögens, sondern als die in ihnen wirkende Kraft einer reinmenschlichen Universalität zu erkennen. ‚Umfaßte das griechische Kunstwerk den Geist einer schönen Nation, so soll das Kunstwerk der Zukunft den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalität hinaus umfassen; das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke sein' (Ges. Schr. III, 37). In diesem Sinne ist die umfassende

der Abwehr einer verkehrten ‚Deutschtümelei' doch gleich in den Eingangsworten ein ersichtliches Hindrängen zu einer wahrhaft ‚deutschen Oper' und zugleich einem wahrhaft deutschen ‚Nationaldrama' verknüpft. Mit andern Worten: der Feuereifer des jungen Reformators wendet sich keineswegs gegen das wirkliche deutsche Wesen, sondern gegen dessen einseitige Verkümmerung zur ohnmächtigen Karikatur und die in dieser Ohnmacht verborgene Gefahr. Viel schlimmer als die versuchte kraftvolle Aneignung der assimilationsfähigen Eigenheiten der italienischen und französischen Musiker, die insbesondere in dem Entwicklungsgange der deutschen dramatischen Musik ein folgerecht unvermeidlicher Schritt war,[1] war diese kraftlos gebrechliche Ohnmacht deutscher ‚Musikgelehrtheit'; sie ermöglichte — unter dem beibehaltenen Namen einer ‚deutschen Musik' deren gänzliche Verfälschung durch den Zutritt des Allerfremdartigsten. Eine durch Geist und Begabung bestechende, aber vollends undeutsche Erscheinung, wie diejenige Mendelssohns, knüpfte gerade bei der hier gerügten Schwäche des deutschen Musikers an, um der Entwicklung deutscher Musik auf ein halbes Jahrhundert hinaus den Hemmschuh anzulegen und eben jene ausgelebten Kunstformen der ‚Fuge' und des ‚Oratoriums' — unter allgemeiner Akklamation des Philistertums und der künstlerischen Impotenz — zum Inbegriff der eigentlich ‚soliden' Musik zu erheben. Noch gab sich Wagner der Hoffnung hin, das Übel werde sich als eine Selbsttäuschung aus sich allein vernichten. Nur allzubald sollte jene merkwürdige Erscheinung dem ringenden und strebenden deutschen Musiker in persönlicher Begegnung in den Weg treten und sich als den unangefochtenen Beherrscher des Terrains dokumentieren, dessen Besitzergreifung ihm durch eben jene deutsche Neigung zur ‚Gelehrtheit' so ungemein erleichtert war!

In bezug auf die im Vorhergehenden (S. 176) von uns erwähnten Gedanken Laubes über deutsche Musik und speziell die deutsche Oper ist im übrigen

---

Aufgabe des deutschen Wesens bereits dem Einundzwanzigjährigen aufgegangen. Sieben Jahre später schrieb er in Paris: ‚Der deutsche Genius scheint bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, dies aber aus seinen engen Grenzen zu erheben und somit etwas Allgemeines für die ganze Welt zu schaffen' (Ges. Schr. I, 198). Und in solcher Auffassung, als im tiefsten Grunde unzerstörbare Anlage zur Ausbildung des Reinmenschlichen, hat das ‚Deutsche' dem Künstler von jeher seinen wahren Wert gehabt und bis zuletzt bewahrt. — [1] Wagner sagte noch am 12. Januar 1879 im Gespräch mit H. v. Wolzogen: ‚Die langausgedehnte Form der italienischen Opernkomponisten, wie Cherubini und Spontini, konnte nicht aus dem deutschen Singspiel hervorgehen, sie mußte in Italien entstehen ... Hiervon haben Auber, Boieldieu und auch ich viel gelernt. Mein Schlußchor im ersten Akt des ‚Lohengrin' z. B. stammt viel mehr von Spontini als von Weber. Auch von Bellini kann man lernen, was Melodie ist. Die Neueren zeichnen sich durch armselige Melodie aus, weil sie sich nur an gewisse hervortretende Schwächen der italienischen Oper halten, aber um die großen Vorzüge der Komponisten sich gar nicht kümmern'. Wolzogen, Erinnerungen an Richard Wagner, 2. Ausgabe Reclam S. 26—27.

es wichtig zu bemerken, daß sie erst nach Wagners Aufsatz, und nicht etwa vorher an die Öffentlichkeit getreten sind.[1] Wenn wir trotzdem um jene Zeit eine von dem Meister späterhin selbst zugestandene Beeinflussung seiner Ideen durch seinen Freund annehmen dürfen, so kann es sich nur um häufige mündliche Diskussionen über diesen Gegenstand gehandelt haben, und in allem, was Laube Richtiges vorbringt, so z. B. in dem, was er über den poetischen Kern der Dinge sagt, ‚wo ihr ganzes Wesen mit einem Griffe zu packen sei', — dürfte er leicht — umgekehrt — von Wagner beeinflußt worden sein!

Unter den jüngeren Musikern seiner Leipziger Umgebung ist an dieser Stelle Robert Schumann zu erwähnen. Kam es auch zwischen beiden damals zu keinem eigentlich intimen persönlichen Verkehr, so bestanden doch zwischen ihnen schon in dieser Periode entschieden freundschaftliche Beziehungen. Wir haben Schumanns bereits bei Erwähnung Dorns als dessen Schüler gedacht. Bekanntlich war er von der Rechtswissenschaft aus einem innig deutschen Drange zur Musik übergangen. Friedrich Wieck war sein erster Lehrer gewesen, als er sich unter der ‚Musik' als Beruf noch eine Virtuosenlaufbahn vorstellte. Ein eigenartiges Unglück, ein unheilbares Handübel, drängte ihn aus der erfolgreich betretenen Bahn des Klavierspielers in die des Komponisten und Musikschriftstellers. So verschieden das Naturell beider war — Wagner von Natur heiter, mitteilsam, nach außen gerichtet, Schumann grüblerisch-melancholisch, schweigsam, vorwiegend nach innen gekehrt, — fand sich doch zwischen beiden mancher Berührungspunkt: die Vereinigung dichterischer und musikalischer Gaben, z. B. auch die ausgesprochene Vorliebe Schumanns für Hoffmann, mit der sich bei ihm freilich eine, von Wagner nicht in gleichem Maße geteilte unbegrenzte Schätzung Jean Pauls verband. Zwar war er um diese Zeit, als die bei weitem lebhaftere Produktionskraft des zwei Jahre jüngeren Kunstgenossen bereits eine große Symphonie und eine vollständige dreiaktige Oper aus sich hervorgebracht hatte, nur erst mit wenigen Erstlingen seiner Klavierkompositionen an das Tageslicht getreten; dafür zeigte sich in diesen seine Eigentümlichkeit deutlich enthüllt. Der Öffentlichkeit gegenüber war seine Position allerdings eine ungleich günstigere; während Wagners Schaffen noch auf lange Jahre hinaus wie vergraben lag, brach das seinige sich ungehindert Bahn: die Not des dramatischen Musikers blieb ihm fremd. Er bedurfte, um bekannt zu werden, nicht erst einer Bühne und eines Sängerpersonals, sondern nur eines Verlegers, und hierfür kam ihm seine Stellung als Redakteur einer vielgelesenen Musikzeitung sehr zu statten. ‚Sie können glauben', schreibt er an Dorn, ‚daß, fürchteten die Verleger nicht den Redakteur,

[1] Wagners Aufsatz ist, wie schon erwähnt, bereits in der eleganten Welt Nr. 111 vom 10. Juni 1834 gedruckt, die auf S. 176 dieses Bandes ausführlich mitgeteilten Laubeschen Äußerungen hingegen einem Aufsatz über Spontinis ‚Olympia' entnommen, der in den Nummern 145 u. 146 vom 28. u. 29. Juli desselben Jahres erschien.

auch von mir die Welt nichts erfahren würde!' Begegnete es ihm trotzdem, noch von manchem nicht gekannt zu sein (wie z. B. noch auf einer der späteren Konzertreisen seiner Gattin Klara der König von Holland, dem er als der Gatte seiner Frau vorgestellt wurde, die Frage an ihn richtete: ob er auch musikalisch sei?), so war dies von seiten Wagners schon damals nicht der Fall. Wagner hat Schumann von je nicht allein als begabten und sinnvollen Musiker[1] geschätzt, sondern auch als ‚tüchtige Natur', als den ‚lieben deutschen Kerl mit Anlage zur Größe', der eben denjenigen, auf die er in seiner zweiten Periode (unter Mendelssohns Einfluß) mißgünstig, verdrossen und mürrisch blickte, in seiner ersten Periode als Herausgeber der Neuen Zeitschrift für Musik ‚so warm und deutsch liebenswürdig die Hand reichte![2] Und eben die ‚Neue Zeitschrift für Musik', für welche Schumann neben den Beiträgen seiner eignen geistvollen Feder an geist- und temperamentvollen Mitarbeitern gelegen war, scheint um diese Zeit einen Anlaß zu näheren Beziehungen beider gegeben zu haben. Nachdem Schumann bereits vor drei Jahren, anläßlich des Erscheinens Chopins in der musikalischen Welt, mit einem originellen literarischen Erstlingsversuch debütiert hatte, eröffnete er eben im Sommer 1834, von einigen Freunden (Friedrich Wieck, Ludwig Schunke und Julius Knorr) unterstützt, mit der Begründung eines eigenen Organs seine eigentliche, gewiß bedeutungsvolle schriftstellerische Tätigkeit. Er suchte auch Wagner dafür als Mitarbeiter zu gewinnen, und wenn auch diesem gerade im Stande seiner damaligen Entwicklung, abgesehen von einem vereinzelten schriftstellerischen Losbrechen (wie zur Fixierung seines Programms), eine künstlerische Tätigkeit näher, ja ausschließlich nahe lag und er zu ferneren literarischen Äußerungen in sich für jetzt keinen Antrieb fühlte, so finden wir doch seinen Namen durch mehrere Jahrgänge der Schumannschen Zeitschrift entweder auf dem Titelblatt oder in den beigegebenen Programmen unter den Mitwirkenden regelmäßig aufgeführt.

Um die Mitte Juni begab er sich in Begleitung seines Freundes Theodor Apel (S. 146/47) auf eine Vergnügungsreise in die böhmischen Bäder, zunächst nach dem lieblichen Teplitz. An Stelle eines Passes diente ihm eine Bescheinigung der ‚Sicherheitsbehörde[3] der Stadt Leipzig', daß ‚der von hier

[1] Den ‚begabtesten und sinnvollsten Musiker der nach-Beethovenschen Periode', heißt es Ges. Schr. VIII, 317. — [2] ‚Man hat Wagner mit besonderem Nachdruck als einen Gegner Schumanns hingestellt. Damit hat man aber den Sachverhalt fast lächerlich umgekehrt. Von einer Gegnerschaft des Dramatikers gegen den Lyriker kann keine Rede sein. Was aber stets zu beklagen bleibt, ist die schlimme Erfahrung, daß vom ersten Anfang an gerade ‚Schumannianer' die heftigsten und blindesten Gegner Wagners waren und geblieben sind. Wer ihm treu anhing, mußte es erleben, auf jener Seite als sittlich verloren zu gelten; Wagner dagegen ließ dem echten Künstler Schumann selber alle Gerechtigkeit so gern widerfahren, wie allem Echten, das er erkannte und liebte' (H. v. Wolzogen, Erinnerungen an Richard Wagner, S. 33). — [3] Zu bezug auf den Ausdruck ‚Sicherheitsbehörde' (‚Sicherheitsdeputation') vgl. S. 130 dieses Bandes. Das charakteristische Dokument befindet sich noch heute in Wahnfried.

gebürtige Herr Wilhelm Richard Wagner als stud. music. bei der hiesigen Universität inskribiert worden sei'. Das Schriftstück trägt das Datum des 7. Juni 1834 und erweist somit ungefähr die Zeit seiner Abreise aus Leipzig; dagegen verzeichnet die Teplitzer Kurliste vom 17. Juni ihrerseits sub Nr. 777: ‚Wilh. Rich. Wagner, Tonkünstler aus Leipzig', und sub Nr. 778: ‚Guido Theodor Apel, Bürger aus Leipzig, beide im ›König von Preußen‹ abgestiegen'. Durch beide Dokumente zusammen bestimmt sich genau die Zeit des Ausflugs; eine briefliche Nachricht des jungen Meisters ergibt das Weitere, nämlich daß sie sich vierzehn Tage lang in Teplitz aufgehalten, ‚besonders der Bäder wegen, die Theodor im Ernst und ich mehr zum Vergnügen gebrauchte'. ‚Dieser Aufenthalt hat mich entzückt und an den Milleschauer werde ich wohl Zeit meines Lebens gedenken.' ‚Wir haben unverwüstlich schönes Wetter, und das macht mir in der jetzigen schönen Jahreszeit alles heiter und klar.' Doch war es nicht allein diese Heiterkeit von außen her, die ihn in die übermütig freudigste Stimmung versetzte; auch in seinem Innern regte sich ein neuer künstlerischer Gegenstand und verlangte nach Gestaltung. An einigen schönen Morgen stahl er sich daher aus seiner Umgebung, um allein die Stufen zur Schlackenburg hinaufzuklimmen. Man konnte schon damals von Absatz zu Absatz, teils auf Treppen, teils auf bequem gewundenen Wegen, immer im sonnig durchleuchteten Grün, bis zur Höhe des ‚Judenbergs' — jetzt Königshöhe genannt — hinansteigen, wo mitten auf dem Plateau ein barocker Bau, eine Restauration stand, die wegen der an ihr angebrachten, aus Schlacken geformten Zierraten, die ‚Schlackenburg' hieß. Auf jeder Terrasse gab es Lauben oder Sommerhäuschen als Aussichtspunkte, mit Kletterrosen, Efeu und Nachtschatten umrankt; den herrlichsten Ausblick aber hier von der Höhe: weithin über das Städtchen, das üppige Tal im hellsten Sonnenglanze, die unzähligen Dörfer in engen Tälern und auf mäßigen Höhen, vom Schloßberg bis zum waldbekränzten Haupte des Milleschauers. Hier auf heiterer Höhe saß er für sich allein und während er inmitten aller Herrlichkeit der Natur sein einsames Frühstück zu sich nahm und sein aufblickendes Auge weithin in die lachende Ferne schweifte, zeichnete er in sein Notizbuch den Entwurf zu einem Operngedicht ein, das aller in ihm sprudelnden ‚jung-europäischen' Lebenslust Ausdruck verleihen sollte.

Es war dies die Textdichtung zu der Oper in 2 Akten: ‚Das Liebesverbot', oder: ‚die Novize von Palermo'. Ihr Gegenstand ist folgender:

Ein ungenannter König von Sizilien verläßt zu einer Reise nach Neapel sein Land, und setzt inzwischen einen puritanischen rigorosen Deutschen, Namens Friedrich, als Statthalter ein, mit der Vollmacht, alle Mittel zu einer gründlichen Reform des Sittenzustandes der Hauptstadt anzuwenden. Beim Beginn des Stückes sieht man die Diener der öffentlichen Gewalt in voller Arbeit, Volksbelustigungshäuser in einer Vorstadt Palermos teils zu schließen, teils

niederzureißen. Im stärksten Volksgedränge verliest der Chef der Sbirren, Brighella, die Verordnung des Statthalters, das Verbot von ‚Liebe, Wein und Karneval'. In dem nun ausbrechenden allgemeinen Spottchor

‚Der deutsche Narr, auf, lacht ihn aus!
das soll die ganze Antwort sein!
Schickt ihn in seinen Schnee nach Haus,
dort laßt ihn keusch und nüchtern sein!'

scheint sich ein junger Edelmann, Luzio, zum Volksführer aufwerfen zu wollen. Er findet sofort dazu Veranlassung, als er seinen Freund Claudio auf dem Wege ins Gefängnis dahergeführt sieht und von diesem erfährt, daß er nach einem, von Friedrich hervorgesuchten uralten Gesetze, wegen eines Liebesvergehens mit dem Tode bestraft werden soll. Die unbesiegbar feindselige Gesinnung der Eltern seiner Geliebten hat das Paar zur Verheimlichung ihres Bundes veranlaßt; sie sei, berichtet er, von ihm Mutter geworden und zu dem Haß der Verwandten geselle sich Friedrichs drakonischer Sittlichkeitseifer; er fürchte das Schlimmste und hoffe Rettung einzig auf dem Wege der Gnade, sobald es der Fürbitte seiner Schwester Isabella gelingen dürfte, das Herz des Statthalters umzustimmen. Luzio gelobt dem Freunde, Isabella sofort im Kloster aufzusuchen, in welches sie vor kurzem als Novize eingetreten. Dort, in den stillen Mauern des Klosters der Elisabethinerinnen, lernen wir in der zweiten Szene diese Schwester im traulichen Gespräch mit ihrer Freundin Marianne näher kennen. Marianne entdeckt ihr, sie sei von einem hochstehenden Manne, unter der Versicherung ewiger Treue, zu geheimer Liebesverbindung vermocht, habe sich aber in höchster Not von ihm verlassen und sogar verfolgt gesehen; denn der Verräter erweise sich ihr zugleich als der mächtigste Mann im Staate, kein Geringerer als der Statthalter des Königs selbst. Isabellas Empörung macht sich in feuriger Weise Luft; als ihr nun aber Luzio die Kunde vom Schicksal ihres eigenen Bruders bringt, geht ihr Zorn in helle Entrüstung über die zwiefache Schändlichkeit des heuchlerischen Statthalters über. Ihre heftige Aufwallung zeigt sie unvorsichtiger Weise Luzio in verführerischem Lichte; schnell von heftiger Liebe entzündet, dringt dieser in sie, das Kloster für immer zu verlassen und seine Hand anzunehmen. Den Kecken weiß sie würdevoll in Schranken zu halten, beschließt aber ohne Zögern, sein Geleit zu Friedrich anzunehmen. Die nun folgende Gerichtsszene wird durch ein burleskes Verhör verschiedener ‚Verbrecher gegen die Sittlichkeit' durch den Sbirrenchef Brighella eingeleitet; dann tritt die finstere Gestalt Friedrichs Ruhe gebietend durch das tobend eingedrungene Volk. Das Verhör Claudios wird durch ihn selbst in strenger Form vorgenommen; schon will der Unerbittliche das Urteil über ihn verhängen, — da kommt Isabella hinzu, und verlangt eine einsame Unterredung mit ihm. Die Halle wird geräumt, Isabella

fleht mit warmer Beredsamkeit des Herzens um Verzeihung für den so menschlichen Fehltritt ihres Bruders:

Kennst du das Leid der Elternlosen, die um des Brudes Leben fleht,
du könntest nie zurück sie stoßen, die trostlos dann verlassen steht.
O öffne der Schwesterliebe dein Herz, — löse durch Gnade meinen Schmerz!

Friedrich.

Die Schwesterliebe ehre ich, doch Gnade hab' ich nicht für dich.

Isabella.

Du schmähest jene andre Liebe, die Gott gesenkt in unsre Brust?
O wie so öde das Leben bliebe, gäb' es nicht Lieb' und Liebeslust!
Dem Weib gab Schönheit die Natur, dem Manne Kraft sie zu genießen,
und nur ein Tor, ein Heuchler nur sucht sich der Liebe zu verschließen.
O öffne der Erdenliebe dein Herz — löse durch Gnade meinen Schmerz![1]

Des Eindruckes ihrer Verteidigung gewahr, fährt sie feuriger fort, sich an die eigenen Gefühle des jetzt so hart sich verschließenden Richters zu wenden. Da bricht das Eis dieses Herzens: ‚Wie warm ihr Odem — wie beredt ihr Ton! Bin ich ein Mann? weh' mir, ich schwanke schon!' Der strenge Sittenbewahrer selbst wird von plötzlich hervorbrechender Leidenschaft zu dem herrlichen Weibe erfaßt; er fühlt sich seiner nicht mehr mächtig und verspricht Isabella, was sie nur verlange, um den Preis ihrer eigenen Liebe. In höchster Empörung über die unbegreiflich schändliche Zumutung greift Isabella zur List, um den Heuchler zu entlarven und das Leben des Bruders zu retten; mit Verstellung verspricht sie ihm in der folgenden Nacht seine Bitte zu gewähren. Welches der schnell gefaßte Plan der Heldin sei, erfahren wir im Beginn des zweiten Aktes, wo sie im Gefängnis des Bruders sich einstellt, um diesen zu prüfen, ob er der Rettung wert sei. Sie befragt ihn, ob er um den Preis der Unehre seiner Schwester sein Leben zu retten begehre? Der höchsten Entrüstung und Opferwilligkeit Claudios folgt, da er nun für dieses Leben von der Schwester Abschied nimmt und ihr die ergreifendsten Grüße an die trauernde Geliebte aufträgt, endlich die weiche Stimmung, welche den Unglücklichen durch die Wehmut bis zur Schwäche führt. Im Begriff, ihm seine Rettung anzukündigen, hält Isabella bestürzt inne, da sie den Bruder von der Höhe der edelsten Begeisterung bis zum leisen Bekenntnis der noch ungebrochenen Lebenslust, zur schüchternen Frage gelangen sieht: ob der Preis seiner Rettung ihr unerschwinglich scheine? Entsetzt stößt sie den Unwürdigen von sich, und kündigt ihm nun zu der Schmach seines Todes auch noch ihre volle Verachtung an. Nachdem sie ihn dem Schließer von neuem übergeben, zeigt sich ihre Haltung

[1] Die musikalische Ausführung des Obigen: ‚1. Akt, Finale, Gesang der Isabella' ist als Beilage in Chamberlains großes illustriertes Wagner-Werk (zu S. 220) aufgenommen.

sofort wieder in heiter übermütiger Fassung: den Wankelmütigen will sie durch längere Ungewißheit über sein Schicksal bestrafen, bleibt aber nichtsdestoweniger bei ihrem Vorsatz, die Welt von dem scheußlichsten Heuchler zu befreien, der ihr je Gesetze vorschreiben wollte. Sie hat Marianne davon benachrichtigt, daß diese bei der zugesagten nächtlichen Zusammenkunft ihre Stelle einnehmen solle und sendet nun Friedrich die Einladung zu dieser Zusammenkunft an einem der von ihm selbst untersagten Belustigungsorte am Korso. Als es mit Einbruch der Nacht dort bereits ausgelassen lustig hergeht, findet sich der Wildfang Luzio ein, um durch ein verwegenes Karnevalslied das Volk bis zur blutigen Empörung aufzureizen:

Ihr junges Volk, macht euch heran, die Alltagskleider abgetan,
die Larven vor, die Farben an, die bunten Wämser angetan!
Heut' ist Beginn des Karneval, da wird man seiner sich bewußt!
Herbei, herbei, ihr Leute all, nun gibt es Spaß, jetzt gibt es Lust!
. . . . . .
Im Jubelrausch und Hochgenuß ertränkt die gold'ne Freudenzeit,
zum Teufel fahre der Verdruß und hin zur Hölle Traurigkeit.
Wer sich nicht freut am Karneval, dem stoßt das Messer in die Brust!
Herbei, herbei, ihr Leute all, es war zum Spaß, es war zur Lust!

Der Strom der Karnevalfeiernden drängt sich nach dem Hintergrunde; Isabella tritt hervor. Sie freut sich des Gedankens, in diesem Augenblick der verratenen Marianne den treulosen Gatten zugeführt zu wissen. Sie glaubt das versprochene Begnadigungspatent des Bruders in der Hand zu halten; beim Schein einer Fackel die Schrift erbrechend, erkennt sie aber zu ihrem Entsetzen den verschärften Hinrichtungsbefehl. Nach harten Kämpfen gegen die ihn zerwühlende Leidenschaft und seine Ohnmacht gegen diesen Feind im eigenen Innern erkennend, hatte Friedrich beschlossen, wenn auch als Verbrecher, so doch als Ehrenmann zu Grunde zu gehen. Der unerlaubten Neigung will er sein richterliches Gewissen nicht aufopfern: eine Stunde an Isabellas Busen, dann der eigene Tod — nach demselben Gesetz, dessen unwiderruflicher Strenge Claudios Leben verfallen bleiben soll:

‚Claudio, du stirbst, ich folg' dir nach'.

Isabella, welche in seiner Handlungsweise nur eine neue Häufung seiner Schändlichkeiten erkennt, bricht in das Rasen schmerzlichster Verzweiflung aus. Auf ihren Ruf zur sofortigen Empörung gegen den schändlichsten Tyrannen und Heuchler, strömt alles Volk in bunter leidenschaftlicher Verwirrung herbei. Plötzlich vom Hintergrunde her burleske Hilferufe Brighellas, welcher, selbst in eine Situation der Eifersucht verwickelt, den verlarvten Statthalter aus Mißverständnis ergriffen hat, und so nun dessen Entdeckung veranlaßt. Friedrich wird entlarvt, die zitternd an seine Seite geschmiegte Marianne erkannt;

Staunen, Entrüstung, Jubel greift um sich; die nötigen Erklärungen stellen sich ein. Friedrich begehrt finster vor das Gericht des zurückerwarteten Königs zum Empfang des Todesurteils gestellt zu werden. Der vom jauchzenden Volke aus dem Gefängnis befreite Claudio belehrt ihn, daß das Todesurteil nicht jederzeit für Liebesvergehen bestimmt sei. Neue Boten melden die unerwartete Ankunft des Königs im Hafen; von ihm heißt es:

‚Ihn freuen bunte Feste mehr,
als eure traurigen Gesetze!'

Man beschließt in voller Maskenprozession dem geliebten Fürsten freudig huldigend entgegenzuziehen; Friedrich, mit seiner neu ihm vermählten Gemahlin Marianne, muß nun den Zug eröffnen; die dem Kloster für immer verlorene Novize folgt mit dem wilden Karnevalsfreunde Luzio als zweites Paar.

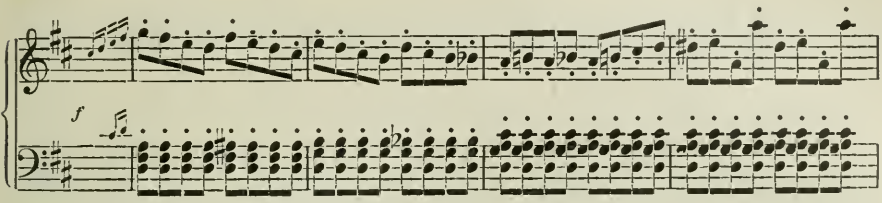
Den Stoff zu diesen kühn entworfenen lebhaften Szenen hatte sich der junge Dichter aus Shakespeares ‚Maß für Maß' entnommen; aber mit so völliger Änderung des Grundmotives, der Voraussetzungen und der Lokalfarbe, daß die in ihrem äußeren Verlauf fast identischen Vorgänge dort und hier eine gänzlich verschiedene Bedeutung haben. Er schied geflissentlich das spezielle Motiv der Gerechtigkeit aus, um dessentwillen der Konflikt bei Shakespeare so scharf zugespitzt ist; ihm lag nur daran, das Sündhafte der Heuchelei und das Unnatürliche der grausamen Sittenrichterei aufzudecken. Er ließ das ‚Maß für Maß' gänzlich fallen und den Heuchler allein durch die sich rächende Liebe zur Strafe ziehen. Als Voraussetzung für die Entstehung seines Konfliktes bedurfte der britische Dichter der Annahme abnormer öffentlicher Zustände, in denen das frechste Laster ohne Scheu auf offener Straße sich breit macht, einer bis zum Widerwärtigen ausgearteten Sittenverderbnis; bei Wagner hingegen handelt es sich vielmehr bloß um den Gegensatz zwischen einer frostig nordischen Moralauffassung und den freieren Sitten einer südlichen Bevölkerung. Er verlegt deshalb den Schauplatz der Handlung mit gutem Bedacht aus dem fabelhaften Wien des Shakespeareschen Stückes nach der Hauptstadt des glühenden Siziliens — ‚Erinnerungen an die sizilianische Vesper mögen dazu mitgewirkt haben' — und läßt hingegen den zelotischen Statthalter einen Deutschen sein, den er durch den ihm beigelegten Namen Friedrich (statt des Shakespeareschen Angelo) deutlich als solchen kennzeichnet. Bei Shakespeare haftet das Interesse des Stückes vorzugsweise an der Person des Statthalters; es ist überhaupt ein wesentlich psychologisches. Isabella verhält sich zu ihm ähnlich wie Porzia zu Shylock: er die starre Rechtsformel, sie das lebendig verkörperte Rechtsgefühl, welches sehr wohl auch Raum für die Gnade hat; doch fehlt ihr bei aller erhabenen Tugendstrenge Porziens bezaubernde Anmut und liebenswürdige Schalkheit. Bei Wagner wird vielmehr Isabella zum Mittelpunkt des Ganzen: sie, die als Novize aus dem Kloster schreitet, um Gnade

für den Bruder zu erflehen, deren keusche Seele vor dem Richter so triftige Gründe zur Entschuldigung des verhandelten Verbrechens findet und diese Gründe mit so hinreißender Wärme vorzutragen weiß, — *Isabella* war es, die ihn begeisterte und für deren Partie er an eine Darstellerin dachte, wie er sie soeben in der Schröder-Devrient kennen gelernt. Das psychologische Interesse wird zum *reinmenschlichen*: die jungfräulichste Keuschheit selbst ergreift, gegen einen gewalttätigen Eingriff in die natürlichen Rechte der Sinnlichkeit, für diese letztere Partei. Es ist das Problem des ‚Tannhäuser': ‚die Erlösung des sündigen Mannes durch die keusche Jungfrau'.[1] Aber es stellt sich im Geiste des einundzwanzigjährigen jungen Künstlers anders dar. Eine kecke Neigung zu wildem sinnlichen Ungestüm, zu trotziger Freudigkeit, ein jugendlich ungebrochener Drang pulsiert überall in dem Werke, wenn auch bereits von der Ahnung — für diesmal noch abgewandter — tragischer Möglichkeiten durchschauert.

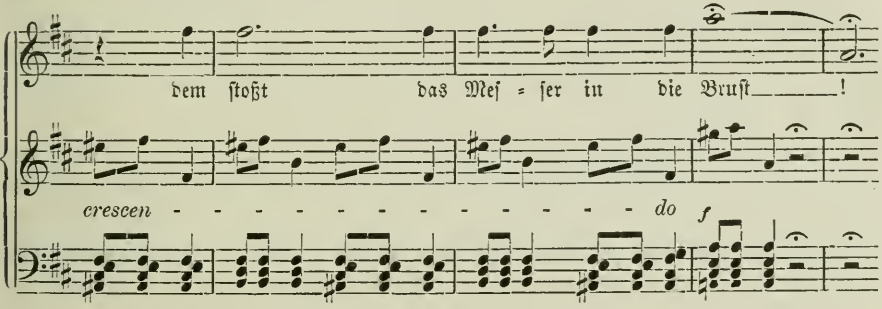
Bedeutungsvoll ist die Wahrnehmung, wie sehr auch hier die *Musik* auf das Gestaltungsvermögen des Dramatikers ihren entscheidenden Einfluß ausübte. Es ist unter allen Werken Wagners das einzige in *zwei* Akten; in knapper Folge eilen die gedrängten Momente der bewegten Handlung an uns vorüber. Wir werden in schnellem Übergang aus der erregten Volksszene in die Stille des Klosters, aus dem Kloster in die öffentliche Gerichtshalle, aus der düsteren Einsamkeit des Gefängnisses in die Ausgelassenheit des Korso und Karnevals geführt. Wie die Vorbilder Weber und Marschner mit ihrer reicheren musikalischen Ausdrucksfähigkeit ganz ersichtlich den breiteren szenisch-dramatischen Ausbau der ‚Feen' mit bestimmt haben, wirken hier die Einflüsse der französischen und italienischen Oper im voraus auf Stoff und Anordnung ein. Wagner selbst bezeichnet die Musik des ‚Liebesverbotes' geradezu als den ‚Reflex der Einflüsse der modernen französischen und — für die Melodie — selbst italienischen Oper auf sein heftig sinnlich erregtes Empfängnisvermögen'. Wer diese Komposition, fährt er fort, mit der der ‚Feen' zusammenhalten würde, müßte kaum begreifen, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen sich bewerkstelligen konnte. Die besondere Eigentümlichkeit der Musik des Liebesverbotes findet Gasperini vor allem in dem Vorwiegen des melodischen Elementes über das harmonische und ideell-geistige ausgeprägt: ‚vom ersten Ton der Ouvertüre an spüre man hier den veränderten Lufthauch; da sei alles lebendig, klar, mit sich fortreißend; keine überraschenden Harmonien, keine gewagten Kombinationen; durch die ganze Partitur zirkuliere die Melodie, überströmend und lichtvoll'.[2] Bis zur Gluthitze steigert

[1] H. S. *Chamberlain*, Das Drama Richard Wagners, S. 46. — [2] A. de Gasperini, La nouvelle Allemagne musicale. Richard Wagner (Paris, Heugel & Cie 1866): ‚Dès la première note de l'ouverture, vous sentez que l'influence française a passé par là. C'est vif, clair, entraînant. Point d'harmonies qui surprennent, point de

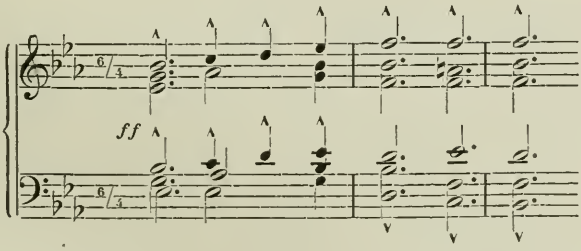
sich die feurige Erregtheit in der kecken Melodie des Karnevalsliedes mit seinen herausfordernden Eingangstrillern von Triangeln, Kastagnetten und Tamburins, wenn das Allegro vivace



sich bis zu den beiden vernichtenden, dem Dolchstoß gleich tief eintauchenden, Fermaten des Schlußrefrains



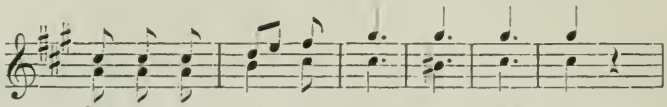
aufbäumt und im feroce wieder zu dem ihm folgenden jauchzenden ‚Tralalala' übergeht. Andererseits macht sich die ideelle Verwandtschaft mit dem ‚Tannhäuser' in überaus merkwürdigerweise auch in der Musik durch ein hier bereits antizipiertes, ganz bestimmtes Thema geltend. Es ist dies die Gnadenmelodie aus Tannhäusers Pilgerfahrt, wie sie uns dort zuerst im Vorspiel des dritten Aktes in den Trompeten, Posaunen und der Baßtuba entgegenklingt:



Hier, im ‚Liebesverbot' gibt sich der bereits fertige Keim jenes Gnadenthemas in dem, hinter der Szene erschallenden Kirchenchor der Nonnen

combinaisons audacieuses; la mélodie circule dans toute la partition, abondante et lumineuse' (p. 18).

des Elisabethinerinnen-Klosters, als Vorahnung des kommenden Größeren, deutlich zu erkennen:



Es ist der geheimnisvolle innere Zusammenhang in der Musik aller Wagnerischen Werke untereinander, der uns das gesamte Schaffen des Meisters nicht selten in dem Lichte eines einzigen, allmählich sich enthüllenden, großen einheitlichen Gesamtkunstwerkes erscheinen läßt. So versetzen uns gewisse thematische oder harmonische Verwandtschaften inmitten des einen Werkes für einen kurzen vorübergehenden Moment oft in die Sphäre des anderen: so erklärt sich die Verwandtschaft eines Themas aus dem einen mit demjenigen eines anderen Werkes durch eine entsprechende Grundstimmung oder vorschwebende plastische Anschauung.[1]

Bis zu dem Zeitpunkt der musikalischen Ausführung und Vollendung der vorerst bloß entworfenen Dichtung sollten freilich zwei volle Jahre vergehen! Wenn wir einstweilen von diesem ausführlichen Exkurs zu den weiteren Erlebnissen der schönen Sommerreise zurückkehren wollen, deren Eindruck die Szenen des ‚Liebesverbotes' ihre Entstehung verdanken, so kann uns ein wohlerhaltener, vom 3. Juli 1834 datierter Brief an Rosalie[2] dazu manches Detail bieten; andererseits fällt dadurch auf die Grundstimmung dieser letzten Zeit einer sorglosen Freiheit ein eigentümliches Licht: mitten im Genusse des Augenblickes machte es sich wie ein mahnendes Vorgefühl dessen geltend, daß diese goldene Freiheit und Lebenslust bald ein Ende nehmen und der ‚Ernst des Lebens' sich geltend machen könne. ‚Erst vorigen Montag (30. Juni) reisten wir von Teplitz nach Prag. Auch Prag kommt mir jetzt ganz anders vor, ich sehe jetzt erst, was für ein trüber, gedrückter Wicht ich damals war, als ich mich zuletzt hier herumtrieb.' Wir übergehen, in den nun folgenden brieflichen Mitteilungen, die Erwähnung einzelner Persönlichkeiten aus der Prager Aristokratie, welche Rosalien (und ihren Schwestern) während ihres Prager Aufenthaltes als Freundinnen nahegestanden, dem Leser jedoch unbekannt sind (von einer derselben heißt es, sie sei inzwischen noch hübscher geworden: Apel sei ganz ‚weg') und wenden uns hingegen denjenigen Abschnitten zu, welche auf seine künstlerischen Hoffnungen Bezug haben. So hatte er von

[1] Vgl. hierzu die überaus lehrreichen Ausführungen H. v. Wolzogens in der Abhandlung ‚Musikalisch-dramatische Parallelen', ursprünglich erschienen in den ‚Bayreuther Blättern' Jahrg. 1894, 1898/99, 1901 ff. — [2] Das Original dieses Briefes befindet sich im Besitz von Rosaliens Tochter, Frau Prof. Rosalie Frey geb. Marbach.

dem Textbuche zu den ‚Feen' eine eigenhändige zierliche Kopie gemacht, um sie dem Theaterdirektor Stöger zu überreichen, und wollte es auch nicht daran fehlen lassen, die durch die Schwester empfohlenen Autoritäten aufzusuchen, welche ihm durch ihren lokalen Einfluß von Nutzen sein konnten. ‚Erst heute gehe ich zu Gerle,[1] Kinsky, Weber[2] und vor allen Dingen zu Stöger, dem ich schon vorgestellt bin. Er scheint mir ein prächtiger Mann zu sein; sein Theater steht auf einem ausgezeichneten Fuß. Das Noble der Dekoration, der Garderobe verwandelt die Bühne hier in eine ganz andere; ich erkenne sie gar nicht wieder. Die Oper ist vortrefflich, unter andern hat sich die Lutzer so ausgebildet, daß sie uns später einmal die Devrient ersetzen wird. Ich bin entzückt von ihr, — ganz die neue junge Schule, — durchaus dramatisch, — noch einige Schritte, und sie ist vollendet. Ich mache mich an sie, — sie ist eine vortreffliche Ada. Mein Textbuch habe ich ganz sauber abgeschrieben und noch heute geb' ich es dem Stöger.' Mit jugendlich lebhaftem Interesse spricht er von ferneren Angelegenheiten des Prager Theaters und dem dortigen Publikum, welches die Bemühungen um dasselbe aber auch lohne. Es freut ihn, durch die Schwester zu erfahren, daß auch Ringelhardt in Leipzig auf die Hebung des dortigen Theaters bedacht sei: ‚ich schreibe heut an ihn, auch an die Gerhard[3]; ach, und es wird mir angst und bange dabei. Sollten die glücklichen Tage, die ich jetzt genieße, sich vielleicht bald an mir rächen? Diese Frage packt mich dann und wann kalt an, und es wird mir dann oft unbeschreiblich zu Mut. Gewiß gehe ich einem Gewirr von Mißhelligkeiten entgegen, zu denen ich mich gewaltig rüsten muß, um sie standhaft und rüstig zu besiegen! — Du lieber Gott, laß mir doch noch die paar glücklichen Tage, denn mit diesem Winter wird mich auch die Kälte des Lebens ergreifen, und die Sonne meines Glückes wird mir ihre wärmsten Strahlen zusenden müssen, wenn sich alles bewähren soll. Mich überfällt deshalb oft eine peinigende Unruhe, die mich je eher je lieber wieder nach Hause treibt; es ist mir, als wenn dort eben etwas harre, dem ich mit all meiner Kraft entgegentreten muß. Dein Brief, und nur die Erwähnung meiner Oper, hat mich unruhig gemacht, und nur die Gewalt des glücklichen Augenblicks kann dieses Gefühl bannen.'

Die Rückreise sollte eigentlich — immer in Gemeinschaft mit dem Freunde — über Wien gemacht werden, dorthin sollte ihm durch die Schwester auch von

---

[1] W. Adolf Gerle, Roman- und Novellen-, auch Schauspieldichter, der als Erzähler mit Geschick und Wärme besonders den reichen Schatz böhmischer Sagen behandelt hatte, Professor der italienischen Sprache am Prager Konservatorium und zeitweilig (1810/23) Redakteur der Prager Zeitung. Im Jahre 1846 nahm er sich aus Schwermut durch einen Sprung in die Moldau das Leben. — [2] Dionys Weber, Direktor des Konservatoriums, vgl. S. 161/63 d. Bandes. — [3] Livia Gerhard, damals hochbewunderte ‚jugendliche Sängerin' am Leipziger Theater, vgl. S. 178 dieses Bandes.

seinen Kompositionen etwas nachgeschickt werden. Mit Bezug darauf heißt es in demselben Briefe: ‚Aus Wien wird wohl nichts werden. Wir haben uns schon zu lange aufgehalten, und mir ists gerad lieb. Wir werden über Karlsbad zurückreisen. Wenn ihr deshalb die Noten noch nicht abgeschickt habt, so laßt es sein.‘ Dagegen bittet er zugleich mit seinem Brief an Ringelhardt auch die Partituren (die drei Akte der ‚Feen‘ in drei Bände gebunden) an diesen zu übersenden. Wenige Wochen später traf er selbst wieder — nach kaum vierwöchentlicher Abwesenheit — in der Vaterstadt ein. Wie richtig war seine Vorempfindung, daß die soeben verlebten glücklichen Tage des Lebensgenusses und der Schaffensfreiheit vielleicht der Ausklang seines bisherigen ungetrübten Jugenddaseins gewesen seien! Ganz unerwarteter Weise nämlich wurde ihm, dem noch so jungen Musiker, die soeben vakante Musikdirektorstelle bei der Bethmannschen Theatertruppe in Magdeburg angetragen und, um den Seinigen, vor allem der liebevoll für ihn sorgenden Schwester Rosalie nicht länger mit seinem Unterhalt zur Last zu fallen, entschloß er sich, seiner äußeren Selbständigkeit — wenigstens zeitweilig — das unvermeidlich scheinende Opfer seiner Freiheit zu bringen.

Wie groß und wie ausschlaggebend für seine ganze fernere Existenz dieses Opfer war, auch davon mochte er ein dunkeles Vorgefühl haben. Die Erfahrungen der nächsten Jahre sollten es ihm zur vollsten Gewißheit machen. Die sorglos ungebundene Jugendperiode mit dem überschäumenden Schaffensreichtum der letzten Jahre hatte ihr Ende erreicht. Neue Verhältnisse schaffen neue Beziehungen, neue Bande und Verpflichtungen; und arglos und lebensfreudig, wie er war, sollte er sich bald derartig in diese Verhältnisse verstricken, daß damit für ferne Zeiten sein Schicksal entschieden, der Würfel für sein äußeres Dasein gefallen war.

III.

Magdeburg.

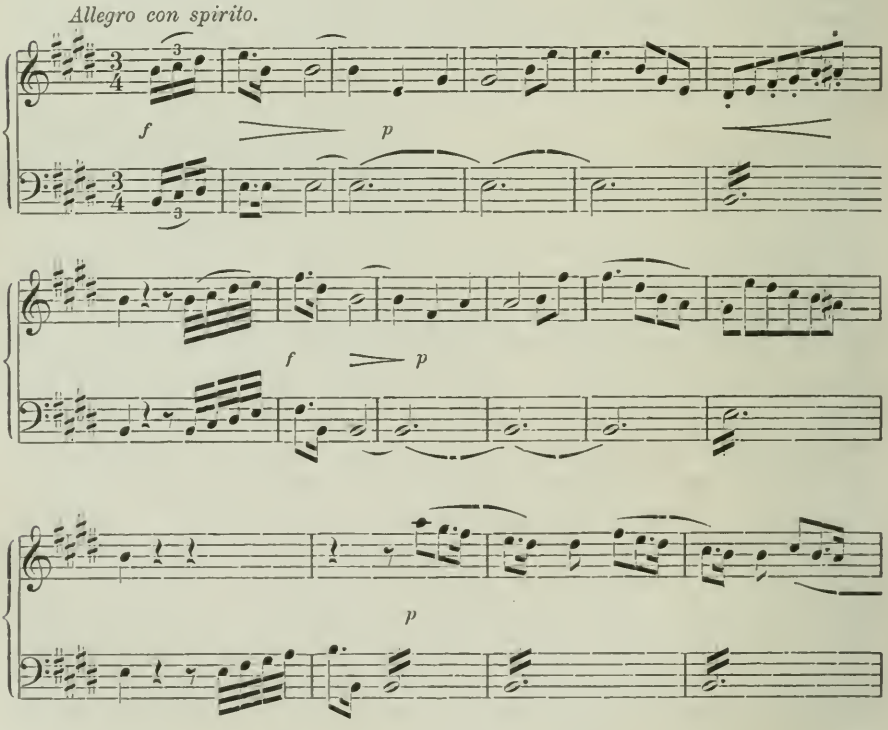
Lauchstädt und Rudolstadt. — Die E dur-Symphonie. — Magdeburg. — Indifferenz des Publikums. — Letzte Schicksale der ‚Feen'. — Neujahrsmusik. — Kolumbus-Ouvertüre. — Verlobung mit Minna Planer. — Magdeburger Gastspiel der Schröder-Devrient. — Die ‚Schweizerfamilie' in Nürnberg. — In Leipzig: Mendelssohn und die C dur-Symphonie. — Besuch bei Laube in Kösen.

> Eine seltsame Verwilderung meines Geschmackes war aus meiner unmittelbaren Berührung mit dem deutschen Opernwesen hervorgegangen, und diese bewährte sich nun in der Weise, daß der jugendliche Beethoven- und Weber-Enthusiast gewiß von niemand aus der Partitur des Liebesverbotes erkannt werden konnte.
>
> Richard Wagner.

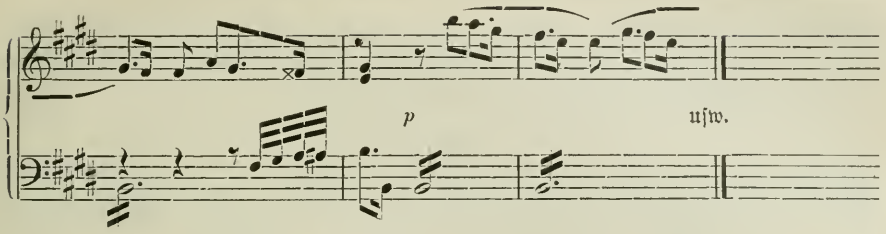
Gegen Ende Juli 1834 trat Richard Wagner, einundzwanzigjährig, seine erste Musikdirektorstellung an. Die Bethmannsche Truppe war damals im Winter in Magdeburg selbst, im Sommer in Lauchstädt und Rudolstadt tätig. Direktor Heinrich Bethmann hatte wenige Jahre zuvor, in der Interimszeit vor Eröffnung des Hoftheaters, auch in Leipzig während der Ostermesse mit seiner Truppe als Lückenbüßer funktioniert. Er besaß in seiner Bühnenverwaltung unter anderen löblichen Eigenschaften auch die, daß er — trotz einer königlichen Unterstützung und trotz der Einmischung eines Theaterkomitees in die geschäftlichen Anordnungen der Theaterangelegenheiten — mit seinem Unternehmen in einem perennierenden Bankerott begriffen und deshalb von einer nicht geringen Abneigung gegen die Gagentermine erfüllt war. Für Wagners wirtschaftliche Verhältnisse sollte der völlig ungeordnete finanzielle Zustand des ersten Theaters, an dem er zu funktionieren hatte, auf lange Zeit hinaus von den nachteiligsten Wirkungen sein.

Bis Mitte August blieb die Gesellschaft in Lauchstädt; dann ging es weiter nach dem freundlichen Rudolstadt im laubreichen Saaletal, mit seinem prächtig ragenden Residenzschloß, romantischen Naturpark und ‚Schießhaus' auf dem Anger. Mitten in aller Tätigkeit des jungen Musikdirektors in Proben und Aufführungen, war sein rastloser Geist, immer voll von Plänen

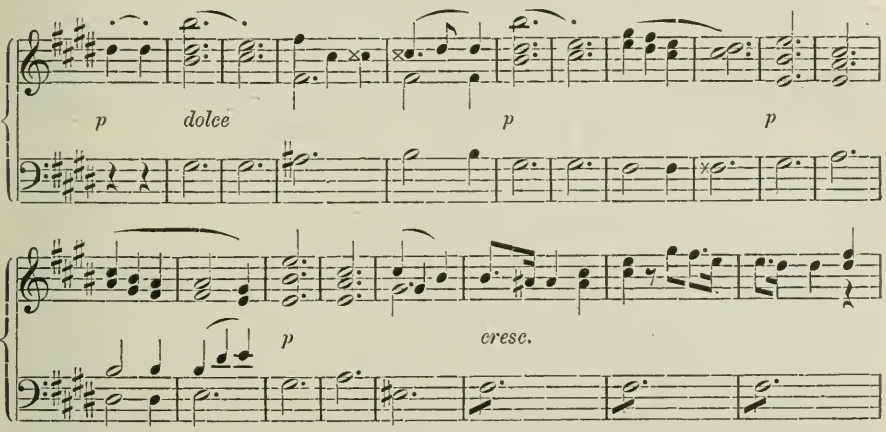
und Entwürfen, mit der Konzeption einer zweiten großen Symphonie (in Edur) beschäftigt. Die noch erhaltene Skizze des ersten Allegro-Satzes, ganz eng auf ein großes Doppelblatt starken gelblichen Notenpapiers geschrieben,[1] trägt an der Spitze das Datum ‚Lauchstädt den 4. August 34', am Schlusse: ‚29. August Rudolstadt'. Durch ihre Wiederauffindung nach langer Verschollenheit hat sich W. Tappert ein Verdienst erworben.[2] Die Edur-Symphonie ist, seinem Urteil zufolge, im Beethovenschen Geiste empfangen und ausgeführt; Aufbau und Gliederung zeigen keine wesentlichen Abweichungen von den Satzungen der geheiligten klassischen Tradition; kräftig und klar sei alles gearbeitet. Mehrere einzelne Themen daraus hat der Entdecker seinerzeit publiziert, so gleich das ‚frisch und flotte' erste Eingangsthema des Allegro-Satzes:



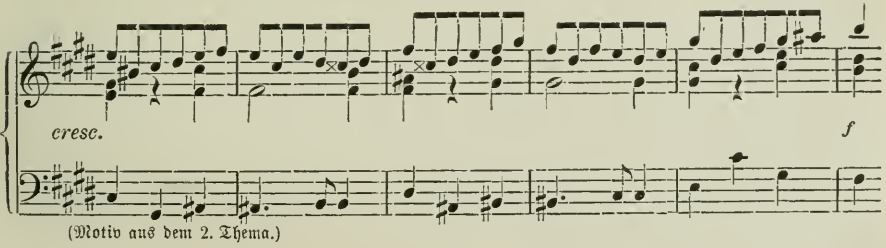
[1] ‚Die Linien sind ohne Lineal aus freier Hand mit dem Rostral gezogen, auf den ersten drei Seiten stehen jedesmal fünfzehn Doppelsysteme, auf der letzten sogar sechzehn' (vgl. W. Tapperts Aufsatz über ‚Richard Wagners zweite Symphonie' im ‚Mus. Wochenblatt' 1886, Nr. 40 u. 41). — [2] Auch die Auffindung der Orchesterstimmen der ebenfalls verlorenen ersten (Cdur-)Symphonie ist bekanntlich den Bemühungen und dem Spürsinn desselben Berliner Musikgelehrten geglückt. Die Originalien beider sind uns nie zu Gesichte gekommen.



nebst einigen interessanten Andeutungen über dessen fernere Verarbeitung und Weiterführung; ferner das innig zarte zweite Thema in Hdur:

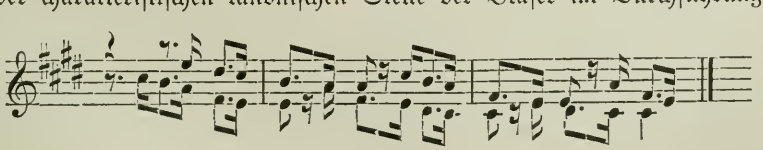


nebst der kontrapunktischen Durchführung:



(Motiv aus dem 2. Thema.)

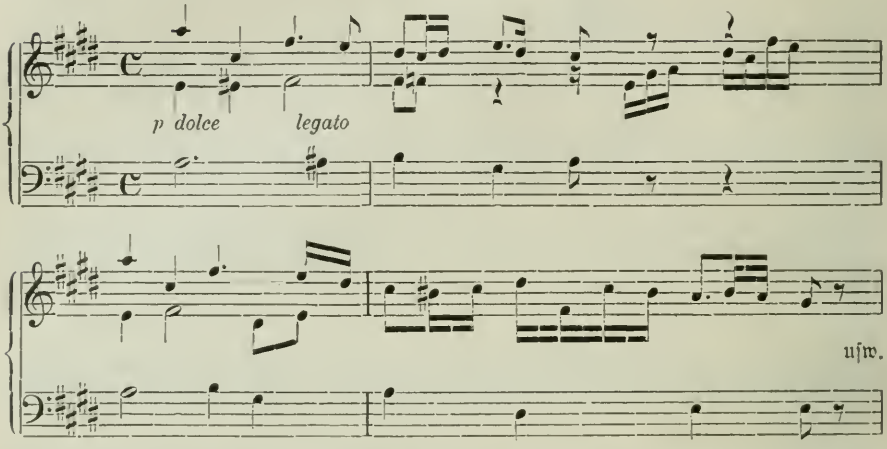
und der charakteristischen kanonischen Stelle der Bläser im Durchführungssatz:



Kühne Harmonieen gibt es besonders gegen den Schluß, Zusammenklänge, wie sie ‚nicht aus dem wohlgepflegten Schulgarten stammen, sondern der genialen

Wildnis ihre Entstehung verdanken: aber welche Begabung verrät auch dieser Entwurf des Einundzwanzigjährigen! Welche Bestimmtheit des Ausdruckes!'[1]

Auf das Allegro folgt ein Adagio cantabile:



aus dessen weiterem Verlauf Tappert eine, an Beethoven gemahnende, energische achttaktige Episode hervorhebt.[2] Mit dem 29. Takt bricht dann das Adagio ab. Weshalb dieser Satz, weshalb das ganze Werk nicht über diesen ersten Entwurf hinaus gelangt ist? Unsere vorausgegangene Betrachtung der bisherigen Entwickelung des jungen Meisters gibt die Antwort darauf. Nach der Konzeption des ‚Liebesverbotes' muß es uns eher Wunder nehmen, daß er um diese Zeit, ohne ersichtlichen äußeren Anlaß, überhaupt noch einmal an die Ausführung einer rein symphonischen Tondichtung gegangen war. Wir können den Antrieb dazu uns nur als ein Art von Nachhall einer bereits hinter ihm liegenden Entwickelungsperiode erklären; mit heftigem Drange trieb es ihn gegenwärtig vielmehr in der mit dem Entwurfe des ‚Liebesverbotes' beschrittenen Richtung fort. ‚Ich gab mein Vorbild Beethoven auf: seine letzte Symphonie erschien mir als der Schlußstein einer großen Kunstepoche, über welchen hinaus keiner zu dringen vermöge und innerhalb dessen keiner zur Selbständigkeit gelangen könne'.

Vergeblich hatten ihn um diese Zeit — zwischen Rudolstadt und Magdeburg — die Seinigen zu einem Besuch in Leipzig erwartet; der neue Beruf nahm ihn, einmal ergriffen, nun auch vollkommen in Anspruch. ‚Mit welcher Ungeduld', schreibt ihm Rosalie unter dem Datum des 18. Oktober, ‚haben wir und alle deine Bekannten seit Anfang dieses Monats deiner Ankunft entgegengesehen; jeden Tag hofften wir, und des Fragens und sich Erkundigens

[1] Tappert, a. a. O. (‚Musikal. Wochenblatt' 1886). — [2] Siehe ebendaselbst.

deiner Freunde und Anderer, die den Musikdirektor zu sprechen hatten, wurde gar kein Ende. Doch muß ich dir offen bekennen, daß diese Zeit in vieler Hinsicht nicht günstig für deinen Aufenthalt gewesen wäre, in Bezug auf deine Oper der Messe wegen, und rücksichtlich unseres Hauses, des Ausziehens und der Krankheit der Mutter halber, die gerade beim Ausziehen sehr unwohl wurde und die ersten acht Tage im neuen Logis[1] bettlägerig war'. — Es war Herbst geworden, als er inzwischen, mit der Bethmannschen Truppe, seinen Einzug in die behäbige Stadt reicher Handelshäuser und Fabriken, mit ihren Kasernen, Schanzen und Zitadellen hielt. Um die Altstadt herum wand sich damals ein breiter Gürtel von Befestigungswerken; aus der Ebene grüßte den Ankommenden die charakteristische Silhouette der altersgrauen Domtürme, die sich aus den scharf hervortretenden graugrünen Linien der Wälle und Bastionen zum Himmel erhoben. Als Hauptverkehrsader der Garnison- und Industriestadt durchzog ihr Inneres mit seinen krummen Gassen und Gäßchen die einzige breite, wenn auch nicht gerade Straße, der ‚Breite Weg', an welchem auch das alte Stadttheater[2] (Dreiengelstraße 28) belegen war. Auf diesem Boden sollte nun seine eigentliche Tätigkeit ihren Anfang nehmen, zu welcher die Lauchstädter und Rudolstädter Episode nur das Vorspiel gewesen war. Hier am Breiten Weg fand sich alles nachbarlich zusammen, vom Kunsttempel bis zur ‚Richterschen Weinstube', dem beliebten geselligen Sammelpunkt des Personales nach den Proben. Dem Theater schräg gegenüber mündet auf die Hauptstraße eine der zahlreichen durchkreuzenden engeren Seitenstraßen, die Margaretengasse: hier hatte Wagner seine erste Magdeburger Behausung. Es war das Eckhaus Nr. 2, dessen Fenster nach einem großen schönen Garten schauten, in einer damals feinen Gegend, die jetzt durch die zwischen der Häuserreihe des Breiten Weges und dieser Straße erbaute große Kortesche Bierbrauerei und andere Gebäude ganz verändert ist.[3]

Die praktische Verwertung seiner musikalischen Kenntnisse für die Funktion eines Dirigenten glückte ihm bald: der wunderliche Verkehr mit Sängern und Sängerinnen hinter den Koulissen und vor den Lampen entsprach ganz und gar seiner damaligen Neigung zu bunter Zerstreuung. ‚Mein Weg führte mich zunächst geradeswegs zur Frivolität in meinen Kunstanschauungen: das Einstudieren und Dirigieren jener leichtgelenkigen französischen Modeopern,

---

[1] Die neue Wohnung der Mutter, resp. Rosaliens, war in ‚Reichels Garten, Hintergebäude (Quergebäude) rechts'. — [2] Dasselbe wurde späterhin, bei Errichtung des neuen Magdeburger Stadttheaters, in eine Turnhalle umgewandelt und dient noch jetzt als solche. — [3] Wagners spätere Magdeburger Wohnung (1835/36) war im vierten Stock des J. G. Knevelsschen Hauses, Breiter Weg 34 — die eigentliche Hauptwohnung. Trotzdem hat im Jahre 1898 nicht das Knevelssche Haus, sondern das Haus Margaretengasse 2 eine Gedenktafel erhalten, mit der, unter diesen Umständen irrtümlichen, Aufschrift: ‚Hier wohnte Richard Wagner 1834—36. Gestiftet am 22. Mai 1898' (vgl. Mus. Wochenblatt 1898, S. 341).

das Pfiffige und Protzige ihrer Orchestereffekte, machte mir oft kindische Freude, wenn ich vom Dirigierpulte aus rechts und links das Zeug loslassen durfte. Im Leben, welches von nun an mit Bestimmtheit das bunte Theaterleben ausmachte, suchte ich durch Zerstreuung Befriedigung eines Triebes, der sich für das Nächste, Greifbare, als Genußsucht, für die Musik als flimmernde, prickelnde Unruhe kundgab.' Mit seiner künstlerischen Aufgabe beim Einstudieren und Dirigieren nahm er es ernst und energisch, und setzte sich trotz seiner Jugend durch die Bestimmtheit seiner Forderungen bei Sängern und Musikern in Respekt. In raschem Aufbrausen suchte er seinesgleichen, doch richtete sich sein Eifer nur gegen eingerissene unkünstlerische Mißbräuche oder niedrige Gesinnung. Er wußte immer ganz genau, wie etwas nach seiner Vorstellung sein sollte, und hatte die Gabe es den Ausübenden begreiflich zu machen. Mit bloßem mechanischen Taktschlagen konnte er nichts zu tun haben, es war ihm von je ein Greuel gewesen; er gab sich mit jedem Detail die größte Mühe und ließ es sich nicht verdrießen, dem Orchester die einzelnen Stellen mit lauter Stimme so vorzusingen, wie er sie ausgeführt haben wollte. Mit der ihm eigenen mimisch-dramatischen Naturbefähigung leitete er auch die Darsteller, wo immer es darauf ankam, in Ton und Gebärde zu dem von ihm gemeinten Vortrag an. Mitwirkende und Untergebene, bis zum Theaterdiener herab, machte er sich außerdem durch sein lebhaftes Temperament, seine Schlagfertigkeit in Witz und Scherz, Geistesgegenwart und erstaunliches Gedächtnis alsbald zu Freunden. Im Umgang mit dem Personale war seine frühere Abneigung gegen das ‚geschminkte Komödiantenwesen' einem behaglichen Sichgehenlassen gewichen; im geselligen Kreise der Bühnenangehörigen ließ seine übersprudelnde Laune das Zimmer oft von dem schallenden Gelächter der Zuhörer wiederhallen; aber indem er andere stets mit feinem Takt davon abhielt seiner Position uneingedenk zu sein, blieb er auch im freiesten Verkehr, und bei unbefangener Gleichstellung mit dem Geringsten der Genossen, immer Herr und Meister der Situation.

Die Wintersaison des Stadttheaters begann um die Mitte Oktober, derselben waren jedoch schon eifrige Proben unter Wagners Leitung vorausgegangen. In seiner Theateranzeige vom 10. Oktober 1834 bittet Direktor Heinrich Bethmann das Magdeburger Theaterpublikum um eine geneigte Berücksichtigung seines Unternehmens und teilt mit, daß das Theater am 12. mit ‚Don Juan' eröffnet werden und am Donnerstag den 14. ‚Romeo und Julia', große Oper in 4 Akten von Bellini in Szene gehen solle.[1] Ein reiches Arbeitsfeld bot sich dem jungen Dirigenten dar und mit der ganzen Kraft seiner Persönlichkeit scheint er sich, mit seinen 33 Orchestermitgliedern und den

[1] Vgl. hierzu und zu dem folgenden die fleißige Studie von Wilh. Hasse, ‚Richard Wagner in Magdeburg', erschienen in der Magdeburg. Ztg. 1898, Nr. 251/53 v. 19./21. Mai.

Sängern dieser beiden, damals berühmten Werke angenommen zu haben. Der Theaterreferent der Magdeburger Zeitung konstatiert, daß ‚die Saison zur Zufriedenheit des Publikums begonnen worden sei; von der Aufführung des ›Don Juan‹ solle nichts weiter gesagt werden als: möge die nächstens bevorstehende von Bellinis ‚Romeo und Julia' eine gleich genügende sein'. Und nach programm-mäßigem Stattfinden derselben am 14. Oktober hebt der gleiche Referent die ‚große Sorgfalt' hervor, mit der ‚alle Mitwirkenden auf der Bühne und im Orchester sich bestrebten das Beste zu leisten, was mit den vorhandenen Mitteln geleistet werden konnte'. Am 16. Oktober wird die Vorstellung von ‚Romeo und Julia' wiederholt; es folgen am 22. ‚Zampa' von Herold, am 24. ‚die Unbekannte' (La Straniera) von Bellini; am 27. ‚der Schiffskapitän', Vaudeville von Angely, am 28. wieder ‚Romeo und Julia'. Am 30. Oktober geht Rossinis ‚Barbier von Sevilla' in Szene; es folgen am 4. November ‚Tankred' von Rossini[1]; am 7. November ‚Zampa' von Herold; am 10.(?) ‚Maurer und Schlosser'[2], am 14. ‚Fra Diavolo', am 18. ‚Romeo und Julia', am 21. ‚Das Geheimnis', Oper in 1 Akt von Solié. Und nach so viel Auber und Bellini folgt dann endlich am 2. Dezember in sorgfältigster Einstudierung auch eine deutsche Oper: ‚Der Templer und die Jüdin' von Marschner.[3] Der Kritiker der Magdeburgischen Zeitung rühmt die Chöre als ausgezeichnet. ‚Dem Referenten', heißt es bei dieser Gelegenheit, ‚ist noch nie erinnerlich, daß ein Chor so gewirkt habe, als der Sachsenchor. Sichtbar wurde durch einen solchen Erfolg der treue Fleiß des trefflichen Musikdirektors Herrn Wagner belohnt.' Der 12. Dezember bringt den ‚Wasserträger' von Cherubini, der 23. die ‚Schweizerfamilie', der 25. Dezember ‚Fra Diavolo',[4] der 30. Dezember endlich die ‚Weiße Dame'.[5] Damit gelangt die eine Hälfte des Spieljahres an ihr Ende. ‚Magdeburg hat', heißt es in einem späteren Rückblick,[6] ‚ein Repertoire wie ein Hoftheater ersten Ranges gehabt und Aufführungen, die nur da manchen Wunsch unerfüllt ließen, wo der Mangel an ausreichenden Mitteln den Flug des jungen Aars hinderte'.

Das feurige Bestreben zu tüchtigen Gesamtleistungen, zu denen das Beispiel des jungen Musikdirektors die Mitwirkenden fortriß, blieb nicht ganz ohne Eindruck auf das, im übrigen ziemlich phlegmatische Publikum, welches sich in seiner Haltung durch die prinzipielle Kälte und Gleichgültigkeit eines beträchtlichen Kontingents desselben bestimmen ließ. Wie bereits erwähnt, war Magdeburg Garnisonstadt, das Militär hielt Ausbrüche von Enthusiasmus und rückhaltloser Freude über theatralische Leistungen für unpassend; die gleiche

[1] Mit Dem. Delsenthal vom Hoftheater in Schleswig als Gast. — [2] Leon de Mareville — Herr Meyer vom Hoftheater in Mannheim als Gast. — [3] Ein Herr Neumann gab den Templer, Dem. Schindler die Jüdin. — [4] Mit den Gästen Hysel vom Bremer Stadttheater und Mme. Christiani als Zerline. — [5] Mit denselben Gästen. — [6] Eben in dem genannten sorgsamen Artikel von Wilhelm Hasse ‚Richard Wagner in Magdeburg'.

Zurückhaltung teilte sich unwillkürlich den anderen Theaterbesuchern mit. Für die bürgerliche Bevölkerung der Stadt hingegen war — mindestens um die damalige Periode — charakteristisch ein unverkennbarer Hang zu den rein sinnlichen Genüssen glänzender Tanz- und Tafelfreuden, der dem Interesse am Theater einen entschiedenen Abbruch tat. Zu den mannigfachen privaten Diners, Soireen, Bällen, Thé dansants usw., mit denen die dortige Gesellschaft im Laufe des Winters sich gegenseitig bewirtete, kamen eine ganze Reihe ähnlicher Vereinigungen in geschlossenen Zirkeln: Harmonie, Kasino, ‚Freundschaftsklub', und wie sie sonst sich nannten, vor allem aber in den bestehenden zwei Freimaurerlogen: einer kleineren, ‚Harpokrates', und einer größeren, vielleicht der größten Deutschlands, mit dem wunderbaren Namen ‚Ferdinand zur Glückseligkeit'. Die in ihren Räumen veranstalteten Magdeburger ‚Logenkonzerte' haben sich zu Zeiten sogar einer gewissen Berühmtheit nach außen hin erfreut; in der Gunst des Publikums erhielten sie sich jedoch eigentlich meist nur durch die Mithilfe darauf folgender brillanter Soupers. In sehr ergötzlicher Weise läßt sich Wagner darüber in einer humorerfüllten Mitteilung an R. Schumann[1] aus; sie gewährt das treueste Spiegelbild der damaligen Magdeburger Gesellschaft. ‚Ich versichere Sie', schreibt er, ‚daß in diesen Konzerten manchmal tüchtig musiziert wird; daß dies aber die Magdeburger nicht einmal bemerken, das ist der Fluch, der auf jeden hierhergebannten Geigenstrich, Gesangston u. dgl. geschleudert zu sein scheint. Der Indifferentismus der Hiesigen ist entschieden polizeiwidrig, und sollte meiner Meinung nach von Polizei wegen aufgehoben werden, denn er wird sogar staatsgefährlich. Ich wette, es stecken hinter dieser Gleichgültigkeit verderbliche politische Machinationen, und es wäre ein wahres Verdienst, die obersten Behörden auf alle die geschlossenen Gesellschaften, Kasinos usw. aufmerksam zu machen; denn was kann Gutes in ihnen ausgebrütet werden? — Die Leute verbergen aber die eigentlichen gefährlichen Zwecke ihrer Zusammenkünfte dem Auge der Uneingeweihten mit solchem Geschick, daß man sie bewundern muß. Denken Sie, daß man jede dieser staatsgefährlichen Zusammenkünfte mit einem Konzerte eröffnet. Ist die List nicht fein? Man ladet demnach gutartige Menschen,

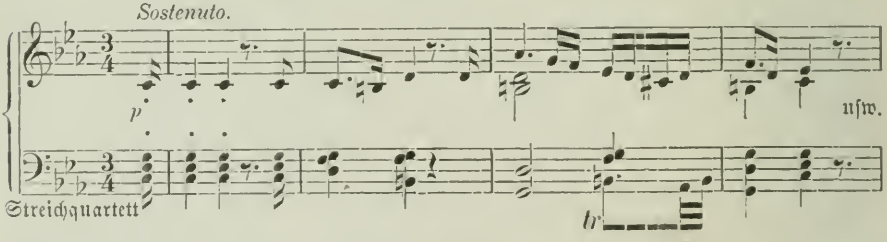
[1] Für Schumanns eben begründete Musikzeitung lieferte Wagner auf dessen Aufforderung noch in dem ersten Monat seiner Magdeburger Tätigkeit einen mehr gelegentlichen Beitrag unter dem Titel ‚Pasticcio, von Canto Spianato', der in den beiden Nummern 63 und 64 vom 6. u. 10. November 1834 der ‚Neuen Zeitschrift für Musik' erschien und fünfzig Jahre später, im November 1884, in den ‚Bayreuther Blättern' zu erneutem Abdruck gelangt ist. Für Wagners damalige Ansicht über das Verhältnis von deutschem und italienischem Gesang ist er in hohem Maße charakteristisch, und ich habe es schon damals versucht, in einem doppelten ‚Nachwort' (Bayr. Bl., Novemberstück 1884 und Februarstück 1885) die Fäden aufzuweisen, die sich von dieser frühen Aufzeichnung aus zu den späteren reformatorischen Gedanken in ‚Oper und Drama' herüber- und hinüberspinnen. Im übrigen ist dieser Aufsatz dem in der Laubeschen Zeitung erschienenen über ‚die deutsche Oper' nächstverwandt.

wie mich, zum Konzert ein. Ich trete in einen erleuchteten Saal, alles ist nach der Norm der Konzerte eingerichtet; man spielt Symphonien, Konzerte, Ouvertüren, singt Arien und Duetten, und erhält einen so im guten Glauben, man sei in einem ehrlichen Konzert. Aber einem politischen Blicke kann die Gleichgültigkeit, die Langeweile, die Unruhe des Auditoriums nicht entgehen, man sieht deutlich, das Ganze ist nur eine Maske, die Späherblicke zu trügen; — je näher das Konzert seinem Ende ist, desto sehnsüchtiger richten sich die Blicke der Verschworenen nach einer großen verschlossenen Tür. Was soll das? Man hört während der Adagios der Symphonie nebenan Teller klappern usw. Die Unruhe nimmt überhand; — zum Glück macht jetzt das Orchester einen tüchtigen Skandal; es scheint angestellt zu sein, das Scharren mit den Füßen, das Husten und Niesen der Verschworenen zu übertäuben, um diese geheimen Signale dadurch unserer Aufmerksamkeit zu entziehen. Das Konzert ist zu Ende, — alles bricht auf, ehrsame Leute, wie ich, nehmen den Hut, — da öffnet man jene verdächtige Tür, verräterische Düfte quellen hervor, — die Verschworenen rotten sich zusammen, — man strömt in den Saal, — man weist mich höflich von dannen — die Heuchelei wird mir klar. — Nun leugne einer, daß hier nicht etwas Gefährliches versteckt sei! Ich für mein Teil bewundere die Langmut der Polizei.'

In einem dieser Logenkonzerte brachte er bald darauf die Ouvertüre zu den ‚Feen' zur Aufführung; sie hatte sich einer beifallreichen Aufnahme zu erfreuen. Schlimmer war es mit dem Schicksale des Werkes selbst in Leipzig bestellt: war die Aufführung zunächst auch nur hinausgeschoben, so zögerte sich die Inangriffnahme doch, unter nichtigen Vorwänden aller Art, immer weiter hinaus. Es war zuerst daran Anstoß genommen, daß die Oper ‚durchkomponiert' sei; ein Teil des Dialogs sollte in gesprochene Prosa verwandelt werden. Hinterher erklärte Ringelhardt: durch die Prosa sei das Buch verdorben. Gegen den Schwager Friedrich Brockhaus hatte sich Hauser, als hartnäckigster Antagonist, ganz offen geäußert: es würde besser sein, wenn sich der Komponist entschlösse — das Werk ‚für jetzt' ganz zurückzuziehen! Da dies nicht geschah, stellte es sich wenigstens als unumgängliche Notwendigkeit heraus, zuvor noch für die Messenzeit Aubers ‚Liebestrank' einzustudieren. Im Oktober waren endlich die Solostimmen ausgeschrieben; Wagner sollte sogleich von Magdeburg herüberkommen und einer Audition beiwohnen, in welcher dem Direktor mehrere Abschnitte daraus vorgetragen werden sollten. Dann hieß es wieder, dieses Projekt sei unausführbar; es würde dem Eindruck nachteilig sein, wenn die Sänger ihre uneinstudierten Partien so prima vista absingen sollten. Es müsse ihnen erst Zeit zum Studium gelassen werden; dann könne die Oper ja wohl noch vor Weihnachten herauskommen. Noch Ende des Jahres brachte Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik verheißungsvoll die Nachricht: ‚In Leipzig kommt nächstens Norma von Bellini,

und eine neue Oper ‚die Feen' von Richard Wagner zur Aufführung'. Bei dieser Ankündigung verblieb es, und zur angemeldeten Aufführung gelangte wohl ‚Norma' von Bellini, nicht aber die neue Oper von Richard Wagner; diese wurde vielmehr auf die lange Bank geschoben, bis ihr Autor selbst die Lust daran verlor.

Die Komposition des ‚Liebesverbotes' war begonnen. Sie hatte die Wirkung, daß sie bei ihrem völlig verschiedenen Charakter in dem Tondichter elbst die frühere Arbeit mehr und mehr verblassen ließ. Er verlor das Gefallen daran, und damit auch die Teilnahme an ihrem Schicksal. Und da er zumal seine Angelegenheit in Leipzig nicht mehr persönlich betreiben konnte, faßte er den Entschluß, sich gar nicht mehr um sie zu bekümmern. Das hieß so viel als sie aufgeben, denn nur durch fortwährendes Antreiben und Nachhelfen hätte er seinen Zweck erreichen können. — Dagegen schrieb er um die Neujahrszeit 1835 zu einem Festspieltext des Regisseurs Wilhelm Schmale im Fluge eine Musik, welche sehr ansprach. Es war eine Kantate unter dem Titel: ‚Beim Antritt des neuen Jahres', bloß für die dortigen Mittel und Verhältnisse berechnet, bestehend aus einer Ouvertüre und zwei Chorsätzen. Die Ouvertüre in C moll $^3_4$, ein umfangreiches, kräftig durchgeführtes Musikstück, beginnt mit einem Andante sostenuto:



welches in ein Allegro und rauschendes Presto mündet. In einem darauf folgenden Allegretto mit Chor bediente er sich des Andante-Themas seiner C dur-Symphonie (S. 158/59) in bedeutungsvoller Weise als melodramatischer Begleitung des trauernd auftretenden und Abschied nehmenden alten Jahres. Die Aufnahme des Ganzen durch das Publikum war eine sehr dankbare und er sah sich veranlaßt, die Neujahrsmusik in einem der Logenkonzerte am 3. Januar, in welchem auch der durchreisende Violinist Lafont[1] auftrat, zu wiederholen. Wagner dirigierte an demselben Abend, außer der Neujahrsmusik, auch noch Mendelssohns ‚Meeresstille und glückliche Fahrt' und die, damals in Magdeburg noch neue Ouvertüre zu ‚Wilhelm Tell' von Rossini.

[1] Charles Philippe Lafont (1781—1839), geboren zu Paris, kaiserl. russischer, später königl. französischer Kammervirtuos, weshalb er in der Magdeburger Konzertreklame als ‚erster Violinist der Höfe Frankreichs und Rußlands' bezeichnet wird.

In dem zweiten, von Lafont gegebenen Konzerte — am 10. Januar — erfolgte die von uns (S. 225) bereits erwähnte einzige Magdeburger Aufführung der Ouvertüre zu den ‚Feen'.[1] Leicht gewonnene Erfolge, wie die mit der ‚Neujahrsmusik' errungenen, bestärkten ihn sehr in der Ansicht, daß, um zu gefallen, man die Mittel durchaus nicht zu skrupulös erwägen müsse. ‚In diesem Sinne komponierte ich an meinem Liebesverbot fort; französische und italienische Anklänge zu vermeiden, gab ich mir nicht die geringste Mühe.' Von solcher Beschaffenheit waren die äußeren Anregungen und allgemein künstlerischen Eindrücke, die, aus seiner Umgebung auf ihn wirkend, auf sein Streben und Schaffen von Einfluß waren. Sie wären in jeder Stadt von vierzigtausend Einwohnern, in der er den Taktstab als Dirigent eines Theaterorchesters ergriffen hätte, im wesentlichen die gleichen gewesen. Es lag weniger in den künstlerischen, als in seinen menschlich persönlichen Erlebnissen, was den Magdeburger Aufenthalt für sein ganzes folgendes Leben entscheidend machte.

Seit seinem ersten Eintritt in den neuen Beruf hatte ihn eine Bekanntschaft angezogen und gefesselt: die der bildschönen ersten Liebhaberin der Magdeburger Gesellschaft, der — aus Dresden gebürtigen — Schauspielerin Minna Planer. Bisher war ihm das Weibliche, wenn wir hier von dem großen künstlerisch-menschlichen Eindruck der Schröder-Devrient absehen, vorzüglich doch nur erst in den Personen seiner eigenen nächsten Familienangehörigen, Mutter und Schwestern, wirklich nahegetreten, alles übrige nur ein flüchtig vorübergehender Reiz gewesen. Selbst seine bisherigen Kunstschöpfungen weisen darauf hin: Arindal liebt eine Fee, ein überirdisches Wesen, ein Ideal, das ihn über sich hinaus erhebt, das sich zu ihm verhält, wie seine Kunst zu dem sehnsüchtigen Künstlerherzen; die erste von ihm geschaffene irdisch weibliche Erscheinung, Isabella im ‚Liebesverbot', ist nicht die Geliebte, sondern die Schwester des Helden. Wir werden bei dieser neuen, seine bisherigen Interessen wie etwas Fremdes durchkreuzenden Lebensbegegnung, lebhaft an seine eigenen Ausführungen über den Unterschied der frühgewohnten Zuneigung der Familienglieder und der heftigen, plötzlichen Erregung der eigentlichen Liebe erinnert. ‚In der Familie werden die natürlichen Bande zu den Banden der Gewohnheit, und aus der Gewohnheit entwickelt sich wiederum eine natürliche Neigung der Geschwister zueinander. Der erste Reiz der Geschlechtsliebe wird der Jugend aber aus einer ungewohnten, fertig aus dem Leben ihr entgegentretenden Erscheinung zugeführt. Das Überwältigende dieses Reizes ist so groß, daß er das Familienglied eben aus der gewohnten Umgebung, in der dieser Reiz sich nie ihm darbot, herauszieht und zum Umgange mit dem Ungewohnten fortreißt.' Die ungewohnte, fertige Erscheinung, welche

[1] Nach W. Hasse (‚Richard Wagner in Magdeburg') hätte die ‚Feen'-Ouvertüre in diesem Konzert die fünfte Nummer gebildet; das Originalprogramm hat uns nicht vorgelegen.

hier dem Einundzwanzigjährigen entgegentrat, war im unzweifelhaften Besitz gar mancher gewinnenden Eigenschaft: alle Zeitgenossen wissen von ihrer Schönheit, ihrem Darstellungstalent, ihrer anspruchslosen Liebenswürdigkeit zu berichten. Die Anziehungskraft ihrer Persönlichkeit war vielleicht noch vermehrt durch den Kontrast ihres ruhigen, leidenschaftlosen Wesens zu der bunt bewegten, nach Art einer jeden Theatergesellschaft mit gar zweifelhaften Elementen durchsetzten Umgebung, in deren Mitte ihre erste Begegnung stattfand und sich im täglichen Berufsverkehr fortsetzte. Die einmal gefaßte Neigung trat bei dem jungen Manne mit derselben Heftigkeit auf, mit welcher sich bei seinem lebhaft entschiedenen Temperament eine jede Empfindung in ihm äußerte: kaum ein halbes Jahr nach ihrem ersten Sehen und Begegnen galten Beide allgemein als öffentlich Verlobte.

Ohne für jetzt eingehender bei dieser persönlichen Beziehung zu verweilen, fahren wir zunächst in der Betrachtung seiner künstlerischen Betätigung während der Magdeburger Periode fort. Am 15. Januar überschritt Rossinis ‚Othello' die Szene; am 19. ‚Fra Diavolo'[1]; am 25. Januar ‚Preziosa', am 30. Webers ‚Oberon'; während des Monats Februar in schneller Folge die bereits einstudierten Opern: ‚der Barbier von Sevilla', ‚Romeo und Julia', der ‚Wasserträger', dann ‚des Adlers Horst' von Gläser, ‚Templer und Jüdin', die ‚Stumme von Portici', die ‚schöne Müllerin' von Paesiello und Webers ‚Freischütz'. Von letzterem erwähnt der Magdeburger Theaterreferent, er sei ‚musikalisch so gut zum Vorschein gekommen, als früher nur selten einmal' — die leitende Hand des jungen Meisters war also zu spüren gewesen. Auf Analyse der von ihm genommenen Tempi, z. B. der Ouvertüre, lassen sich diese oberflächlich gehaltenen Theaternotizen nicht ein. Dagegen erfahren wir ausdrücklich, daß der Eifer des Dirigenten sich nicht allein auf das Orchester beschränkt habe: ‚Das Chorische sei (im Freischütz) so gut geordnet und voll Leben gewesen, namentlich die Volksszenen, daß sich die Zuschauer dadurch überrascht fanden.' Zu den gelegentlichen Produktionen nach Art der Neujahrsmusik, wie sie die weitere Ausführung der Komposition des ‚Liebesverbotes' begleiteten und vorübergehend unterbrachen, gehört vor allem eine Ouvertüre zu einem in Magdeburg aufgeführten Schauspiel seines mehrgenannten Freundes Theodor Apel: ‚Kolumbus'. Wir können dieses Tonwerk, welches Wagner später auch an anderen Orten, in Riga und Paris, zur Aufführung gebracht hat, seiner Grundidee nach gewissermaßen als die Vorläuferin der Ouvertüre zum ‚fliegenden Holländer' betrachten. ‚Am Schlusse des Mittelalters lenkte ein neuer tätiger Drang die Völker auf das Leben hin: weltgeschichtlich am erfolgreichsten äußerte er sich als Entdeckungstrieb. Nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, das erdumgürtende Weltmeer war der Boden

[1] Mit einer Sängerin Mme. Christiani S. 223 Anm. 4, als Gast, welche engagiert wird.

dieses Suchens und Strebens: hier war mit einer alten Welt gebrochen, die die Sehnsucht des Odysseus nach Heimat, Herd und Eheweib hatte sich zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im voraus Empfundenen, dem Lande der Zukunft, gesteigert'. In diesen letzteren Worten, so wenig sie an sich eine direkte Beziehung auf das Tonstück haben, ist die Idee desselben gleichwohl kenntlich ausgesprochen; über ihre musikalische Ausführung äußerte sich später H. Dorn (nach einer Anhörung derselben in Riga): ‚Die Konzeption und Durchführung dieser Ouvertüre konnte man nicht anders als echt Beethovenisch nennen: große, schöne Gedanken, kühne rhythmische Abschnitte, die Melodie weniger vorherrschend, die Durchführung breit und in absichtlich schwerfälligen Massen, — dagegen das Außenwerk hochmodern, beinahe Bellinisch, wie ich denn nur die nackte Wahrheit erzähle, daß im ›Kolumbus‹ zwei Klapptrompeten in Bewegung sind, deren Stimmen zusammen vierzehntehalb eng beschriebene Seiten ausfüllen.'

Mit dem Monat April begann die Reihe der Benefizvorstellungen. Minna Planer eröffnete sie mit einer Aufführung des Schauspieles von Mansfeld: ‚Karl der Zweite'. Zu einem besonderen Feste wurden für ihn die Tage vom 15. bis zum 21. April. Sie umfaßten ein viermaliges Gastspiel der so hoch verehrten Schröder-Devrient. Die außerordentliche Künstlerin, welcher er die belebendsten Schaffensimpulse verdankte, gastierte als Romeo in Bellinis ‚Romeo und Julia', als Desdemona in Rossinis ‚Othello', als Agathe im ‚Freischütz' und als Lenore im ‚Fidelio'. Aus ihrer Darstellung der Desdemona führt der Meister späterhin einen Zug als Beleg dafür an, wie diese wunderbare Frau durch keine Art von Zwischenfall aus dem — auf der Bühne ihr eigenen — Zustand der mimischen Selbstentäußerung gebracht werden konnte. Selbst ihr gewöhnliches Los, sich solchen Mitspielenden gegenüber zu befinden, welche nie aufhörten in ihrer eigenen lächerlichen Person vor ihr zu stehen und sich zu bewegen, änderte hierin nichts. Als Desdemona faßte sie, auf den Knien liegend, mit der todesernsten Frage: ›Kannst du dein Kind verstoßen?‹ den Saum des Gewandes ihres Vaters, wovor der ehrliche Bassist, welcher diesen vorzustellen hatte, dermaßen in Furcht und Schrecken geriet, daß er seinen Mantel an sich zog und zurückwich. Der lächerliche Eindruck hiervon sprach sich durch eine Bewegung des ganzen Publikums aus; nur in den Mienen der Künstlerin war nicht eine Spur davon zu lesen: nicht ein Wimperzucken flog über den unsäglich ausdrucksvollen Blick, welcher den armen ›Brabantio‹, der seinem Kinde ungerührt zu fluchen hatte, in hasenhafte Flucht schlug.'[1] Und wiederum: ‚Ich verfolgte die Schröder-Devrient in ihrem Verhalten zu dem letzten Finale des ›Freischütz‹, und versichere, nie eine erhabenere

[1] R. Wagner, Gesammelte Schriften IX, S. 262/63 (‚Über Sänger und Schauspieler').

Meinung von der dramatischen Darstellungskunst gewonnen zu haben, als in dieser ziemlich banalen Szene des üblichen Denouements eines Opernsujets, in welcher ›Agathe‹ nur zweimal, fast episodisch, sich vernehmen läßt, und, auf einem Rasensitze festgebannt, an der Handlung einen durchaus nur leidenden Anteil nimmt. Aber in diesem bloß leidenden Anteil der vom Todesschreck zu den qualvollsten Erfahrungen erwachenden, endlich durch schwankende Übergänge zum Aufleben der beglückendsten Hoffnungen geleiteten Seele des liebenden Mädchens, in dem letzten Blicke, den sie auf den, zur Bestehung seines Probejahres von ihr scheidenden Geliebten heftete, drückte sich eine Poesie des Dramas aus, von der wir alle keinen Begriff hatten, und die wir doch jetzt in den so oft schmählich vor uns abgespielten Tonsätzen gerade dieses, so langweilig und undramatisch erscheinenden ›Finales‹ auf das Rührendste ausgesprochen finden mußten.'[1]

Es war gelegentlich dieses Gastspieles, daß die gefeierte Sängerin dem jungen Magdeburger Musikdirektor, der ihr die Kundgebung seiner unbegrenzten Begeisterung für ihre Leistungen nicht vorenthielt, so weit persönlich näher trat, daß sie ihm ein nicht geringes Zeichen ihrer Gunst gewährte. Sie verhieß ihm auf seine Bitte ihre auszeichnende Mitwirkung bei einem, von ihm zu seinem Benefiz zu veranstaltenden, großen Konzert. Eine Schwierigkeit für die Ermöglichung dieser Mitwirkung bestand jedoch sogleich darin, daß sie, damals ohne festes Engagement, von Gastspiel zu Gastspiel reisend, für die ganze demnächst folgende Zeit bereits von Woche zu Woche engagiert war. Am einfachsten war es, das beabsichtigte Vokal- und Instrumentalkonzert, dessen Ertrag zur Ordnung der wirtschaftlichen Verhältnisse des Konzertgebers im voraus bestimmt war, sogleich im Anschluß an ihr Magdeburger Gastspiel vor sich gehen zu lassen. So war es auch ursprünglich gedacht: am 21. sang die Künstlerin den ‚Fidelio'; drei Tage später (am 24. April) sollte die Musikaufführung stattfinden. So besagt es auch noch die erste öffentliche Ankündigung des Unternehmens, welche noch an demselben 21. April, dem ‚Fidelio'-Tage, in der ‚Magdeburgischen Zeitung' zu lesen war.[2] Sei es jedoch, daß die Schröder-Devient allzu energisch von Leipzig aus reklamiert wurde, wohin sie für die letzte Aprilwoche versagt war, sei es, daß es dem Konzertveranstalter — trotz seiner Beliebtheit bei dem Musikerpersonale — nicht möglich gewesen sein sollte, die nötigen Vorbereitungen dafür in so kurzer Zeit zu treffen (der letztere Fall ist der minder wahrscheinliche!): kurz, der Termin dafür mußte um eine volle Woche — auf den 2. Mai — *vertagt* werden, nachdem er zuvor von ihr die Zusage erhalten, eigens deshalb nach Magdeburg *wiederkommen* zu wollen. Würde nun aber die vielumworbene Gesangsmeisterin, die von Leipzig

[1] R. Wagner, Ges. Schr. IX, S. 262 63. — [2] Vgl. W. Hasse, ‚R. Wagner in Magdeburg, a. a. O. und den Wortlaut der öffentlichen Anzeige auf der gegenüberstehenden Seite Anm. 1).

aus, wie jeder wußte, neuen Gastspielen in Braunschweig und Hannover entgegenging, — dem unbekannten jungen Musiker wirklich ihr in guter Laune gegebenes Wort halten? Ein Zweifel daran, wenigstens in bezug auf ihren ehrlichen Willen, ist Wagner sicherlich fern geblieben; desto weniger aber den biederen Magdeburgern, welche ihrerseits an die Erfüllung der Zusage nicht glaubten, sondern die Ankündigung für ein unerlaubtes Reklamemanöver ansahen und deshalb sich einmütig jeder Vormerkung auf dasselbe enthielten. Sie wurden in ihrem Zweifel dadurch bestärkt, daß die erneute Anzeige des Konzertes — nachdem die beiden ersten Anzeigen die Mitwirkung der Künstlerin ausdrücklich erwähnt hatten — dieser Mitwirkung nicht mehr ausdrücklich Erwähnung tat, sondern nur den instrumentalen Höhepunkt des Programmes, Beethovens ‚Schlacht bei Vittoria', hervorhob.[1] Das Leipziger Gastspiel hatte sich nämlich auf stürmisches Verlangen des dortigen Publikums von Vorstellung zu Vorstellung weiter ausgedehnt, bis endlich von seiten des Breslauer Theaterdirektors, dem die Künstlerin sich, nach ihren vorher zu absolvierenden Gastspielen in Braunschweig und Hannover, verpflichtet hatte, dessen Theatersekretär eigens nach Leipzig entsandt wurde, um sie zur Erfüllung ihres abgeschlossenen Kontraktes zu veranlassen. ‚Daß der Exekutor hierbei bloß solche Mittel zur Anwendung brachte, die den Beifall der Exequierten hatten, bewies eine ihm für seine Bemühungen geschenkte goldene Uhr'.[2] Inzwischen hatte in Magdeburg der junge Meister mit Proben über Proben, Verhandlungen über das Konzertlokal, mit den Mitwirkenden usw. genug zu tun, und überdies in weiteren brieflichen Verhandlungen mit seiner berühmten Gönnerin die einmal empfangene Zusage neuerdings endgültig bestätigt erhalten. So kam der entscheidende Tag heran, an dessen Vorabend er

---

[1] Wir lassen hier als einzig vorhandene dokumentarische Belege des oben Ausgeführten den Wortlaut der Ankündigungen folgen: ‚Unterzeichneter gibt sich die Ehre, hiermit ergebenst anzuzeigen, daß er vor seinem Abgang aus Magdeburg, und zwar künftigen Freitag, den 24. April, ein Konzert zu geben beabsichtigt, zu dem ihm die gefeierte Künstlerin, Mme. Schröder-Devrient, ihre Mitwirkung gütigst versprochen hat. Billets zu 15 Sgr. sind von Mittwoch früh an in der Buchhandlung des Herrn Heinrichshofen, sowie in der Musikhandlung des Herrn Ernst Wagner zu bekommen usw. Magdeburg, den 21. April 1835. Richard Wagner, Musikdirektor' (Magdeb. Zeitg. vom 21. u. vom 22. April 1835). Die folgende Anzeige lautet: ‚Unterzeichneter gibt sich die Ehre, hiermit ergebenst anzuzeigen, daß er gesonnen sei, vor seinem Abgang aus Magdeburg, künftigen Sonnabend, den 2. Mai, noch ein großes Vokal- und Instrumentalkonzert zu geben. Er wird es sich eifrigst angelegen sein lassen, die Ausführung des Ganzen mit seinen besten Bestrebungen in Einklang zu bringen, was ihm leider im Laufe dieses Winters, wo er die Ehre hatte, in Magdeburg zu fungieren, nur selten gelingen konnte. Unter den aufzuführenden Stücken wird besonders Beethovens riesiges Tongemälde: ‚Die Schlacht bei Vittoria' die Aufmerksamkeit eines verehrten Publikums fesseln. Das Nähere werden sowohl die nächsten Annoncen sowie der Zettel bestimmen' usw. usw. — [2] Vgl. A. v. Wolzogen, ‚Wilhelmine Schröder-Devrient' S. 244.

eigenhändig die nachstehende Anzeige abfaßte, um sie am nächsten Morgen durch die Magdeburgische Zeitung der Öffentlichkeit zu übergeben:

Heute, den 2. Mai, im Saale der Stadt London

Großes Vokal- und Instrumentalkonzert

unter Mitwirkung
der Madame Schröder-Devrient.

Erster Teil.

Konzertouvertüre von Richard Wagner.
Szene und Arie von Rastrelli, vorgetragen von Mme. Schröder-Devrient.
Concertante für das Violoncell, vorgetragen von Herrn von Roda.
Ouvertüre zu ‚Kolumbus' von Richard Wagner.

Zweiter Teil.

Wellingtons Sieg oder ‚Die Schlacht bei Vittoria', — großes Tongemälde von Ludwig van Beethoven.

Anfang um sieben Uhr.

Billets à 15 Sgr. sind in den Buchhandlungen der Herren W. Heinrichshofen und Ernst Wagner zu haben. An der Kasse ist der Preis 20 Sgr.

Es gereicht mir zum besonderen Vergnügen, daß es mir gelungen ist, die hochgefeierte Madame Schröder-Devrient bewogen zu haben, auf ihrer Reise nach Braunschweig nochmals Magdeburg mit ihrem Besuch zu erfreuen, um mir bei meinem Konzert ihre gütige Unterstützung zu gewähren. Indem ich hoffe, dadurch Magdeburgs Musik und wahre Kunst liebendem Publikum einen hohen Genuß zu bereiten, ersuche ich um geneigte Teilnahme.

Richard Wagner, Musikdirektor.

Der Tag war da, und mit ihm pünktlichst die große Sängerin. Sie war gekommen, um ihr dem jungen Kollegen gegebenes Versprechen einzulösen; gekommen, obgleich sie erst in der Nacht vorher (1. Mai) ihr Leipziger Gastspiel mit der ‚Euryanthe' abgeschlossen und kaum die Zeit zu ihrer Reise erübrigt hatte. Aber sie war da, pünktlichst zu Beginn des Konzertes. Wer aber *nicht* auf dem Platze war, das waren die bis zum letzten Moment ungläubig verbliebenen Magdeburger Kunstfreunde; sie waren durch gesellige Freuden okkupiert, und den Mitwirkenden gähnte, bei Beginn des Konzertes, die unbehagliche Leere eines spärlich besetzten Saales entgegen. Traurig für die Kasse des jungen Meisters, der die außerordentlichsten Kosten nicht ge-

scheut hatte, um einen glänzenden Erfolg zu erzielen! Wohl hätte auch die Künstlerin, gewohnt, vor ausverkauften Häusern zu singen, Veranlassung gehabt, dem Urheber dieser sonderbaren Situation ein unzufriedenes Gesicht zu zeigen. Indeß scheint sie vielmehr, durch seine eigene Niedergeschlagenheit dazu bestimmt, zu dem bösen Spiel ihrerseits eine um so bessere Miene gemacht zu haben; denn die silberne Tabaksdose, welche der junge Meister von ihr zum Andenken erhielt, und die uns in unserer Erzählung noch einmal (S. 329) begegnen wird, kann wohl nur bei dieser Gelegenheit in seinen Besitz gelangt sein. Sie reiste zu ihren weiteren ausbedungenen Gastvorstellungen zunächst nach Braunschweig, setzte sich dann in Hannover durch ein einziges Auftreten als Romeo nach den gleichzeitigen Nachrichten ‚ein unzerstörbares Denkmal' und kam endlich in der Nacht vom 17. zum 18. Mai glücklich in Breslau an, wo sie mit fieberhafter Ungeduld erwartet worden war und die unerhörtesten Triumphe feierte.

In dem Text der darauf bezüglichen Anzeigen fällt uns wiederholt die Wendung auf, er wolle dieses Konzert ‚vor seinem Abgange aus Magdeburg' veranstalten. Daß er Grund genug hatte, an einen solchen *Abgang*, nach kaum einjähriger Wirksamkeit, zu denken, ist aus den äußeren Umständen dieser Wirksamkeit erklärlich. Daß die gesamte Theaterdirektions-Wirtschaft Bethmanns einem chronisch gewordenen Bankerott gleichkam, ward von uns gleich zu Beginn hervorgehoben. Die sträfliche Gleichgültigkeit des Publikums gegen sein örtliches Kunstinstitut trug daran den größten Teil der Schuld. Alles Feuer des jungen Musikdirektors, alle seine auf die Aufführung verwandte Sorgfalt und Hingebung hatte an diesem Übelstande nichts ändern können. Dazu waren die Theaterabonnements in erschreckenden Weise zurückgegangen. ‚Während sich in früheren Jahren die durch Abonnement eingelaufenen Beträge, wie wir damaligen eingesandten Erklärungen entnehmen, auf 22000 bis 25000 Taler belaufen hatten, war 1834/35 der Barometerstand dieser Beiträge auf 5000 Taler zurückgesunken. Kein Wunder, wenn in der Tasche des Theaterdirektors ein perennierender Geldmangel herrschte, wenn die Mitglieder ihre Gage unregelmäßig oder gar nicht ausgezahlt erhielten, wenn die Direktion schließlich ein Benefiz nach dem andern gewähren mußte, nur damit die Gesellschaft sich nicht noch vor Ablauf der Saison nach allen Windrichtungen hin zerstreute'.[1] Um diesen Bankerott der Direktion nicht auch in einen persönlichen Bankerott ausarten zu lassen, dazu hatte der junge Meister, dem eine Theaterbenefizvorstellung nicht bewilligt worden war, aus eigener Kraft außerhalb des Theaters in jenem Konzert sich einen Ersatz zu schaffen gesucht, über dessen völlig negativen Ausfall, nach den redlichsten Bemühungen, wir im Vorhergehenden ausführlich berichtet haben. Was war es also, das ihn bei

[1] Wilh. Hasse, ‚R. Wagner in Magdeburg' (Magdeb. Zeitg. 1898, Nr. 251 ff.).

der besten Absicht, dieser undankbaren Stadt für immer den Rücken zuzuwenden, dennoch in ihr zurückhielt oder zu ihr zurückführte?

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß in erster Linie die in seinem Herzen erwachte leidenschaftliche Neigung dabei wirksam war. Nur dieser persönliche Grund konnte ihn dazu bestimmen, sich noch einmal der bereits erprobten völligen finanziellen Unzuverlässigkeit der dortigen Verhältnisse auszusetzen. Jede nüchterne Erwägung hätte ihn davon fernhalten müssen. Doch werden wir weiterhin noch einen zweiten Grund dafür antreffen. Der Mensch wird zu seinem Schicksal gleichermaßen gezogen und — gedrängt! Von sonstigen Beziehungen, welche ihm diese eine, in Magdeburg verbrachte Saison zugeführt, wäre nur etwa noch die Freundschaft zu dem Tenoristen Friedrich Schmitt zu erwähnen, die sich Jahrzehnte hindurch, bis in seine Münchener Periode erhielt, um dann zu guter Letzt doch ein betrübendes Ende zu nehmen. Aber auch Schmitt verblieb nicht in Magdeburg. Er begab sich nach Leipzig und nahm dort, als Nachfolger des überaus beliebten ersten Tenoristen Eichberger, ein Engagement an, ohne die in ihn gesetzten Hoffnungen erfüllen zu können.[1] Zu den treuesten, blindlings ergebenen Freunden des jungen Magdeburger Musikdirektors aber gehörte sein ‚köstlich erheiternder Begleiter in allen mannigfachen Nöten seines dortigen Lebens', sein ehrlicher brauner Pudel, ‚Rüpel' geheißen.[2] Bis in das Orchester folgte er seinem Herrn, und als er von dort wegen einiger allzu kritischer Äußerungen verbannt werden mußte, ließ er es sich wenigstens nicht nehmen, allabendlich nach einem Streifzug durch die Stadt den geliebten Herrn am Theaterpförtchen treulich zu erwarten. ‚Wie ein Wahrzeichen folgte ihm, der damals im blauen Frack und weißer Weste auf Freiersfüßen ging, auf allen Wegen und Stegen der ehrliche Rüpel nach'.[3] Vielleicht war es auch dieser Pudel, welcher einst bei einem Besuche der sächsischen Schweiz ihm bis auf die steilen Felsen der Bastei nachfolgen wollte: ‚die Gefahr des Abstürzens für das Tier befürchtend, wirft er ihm von der Höhe herab sein Taschentuch zur Bewachung zu; aber das kluge Geschöpf weiß nach kurzem Besinnen den schweren Konflikt seiner Treue — dem Herrn nach-

[1] ‚Ein neuer, am hiesigen Theater angestellter, aus Magdeburg gekommener Tenorist, Herr Schmitt', so lesen wir über ihn, ‚hat eine vortreffliche Stimme. Ist sie noch nicht völlig gebildet, so ist doch das, was er leistet, schon achtbar, und wir dürfen bei gutem Fleiß viel von ihm erwarten' (Allg. Mus. Zeitg. 1835, vom 24. Juni). Aber schon ein halbes Jahr später heißt es über ihn: ‚Eichberger ist fort, und ein Herr Schmitt, ein Mensch, der kaum über die notwendigsten Rudimente der Schauspielkunst hinaus ist, dem es zur Gesangkunst an hinreichender Kraft mangelt, und den darum das Publikum beinahe nicht sehen, geschweige denn sprechen und singen hören will, muß dieses Sängers Stelle vertreten' (Abendzeitg. vom 27. Jan. 1836). — [2] Seltsamer Weise aber war dies auch der Theaterspitzname des ebengenannten Tenoristen Schmitt, mit dem ihn Wagner zuweilen in seinen an ihn gerichteten Briefen anredet; z. B. ‚Liebster Rüpel!' (29. Aug. 1864), oder: ‚O du verrückter Mensch, genannt Rüpel!' (3. Juni 1854). Vgl. Österlein, Wagner-Katalog III, S. 15. — [3] F. Avenarius

zufolgen oder das anvertraute Gut zu bewachen — dadurch zu lösen, daß er das Tuch am Fuße des Felsens verscharrt und dann eiligst ihm nach auf die Felsspitze klettert. Das war eine gern erzählte Anekdote aus der Geschichte meiner Hunde'.[1]

In Begleitung dieses Pudels begab er sich einstweilen, bis zur Wiedereröffnung der Magdeburger Saison nach Leipzig zu den Seinigen zurück. Er fand die Familie nicht mehr in dem altvertrauten Pichhof; zugleich mit seinem Weggang hatte Rosalie, wie wir uns entsinnen, ihre Wohnung gewechselt und ihr Logis nunmehr in dem Hintergebäude von ‚Reichels Garten' aufgeschlagen. Die Liebe der Mutter und Schwester empfing ihn mit alter Herzlichkeit; im übrigen hatte sich in dem einen Jahr seiner Abwesenheit manches geändert. Ein wohlbegründeter Stolz ließ ihn von jedem weiteren Versuch absehen, den armen hingeopferten ‚Feen' zu ihrem Recht zu verhelfen. Aber auch in dem Konzertwesen seiner Vaterstadt war während der Zeit seines Magdeburger Aufenthaltes eine große Veränderung vor sich gegangen: im Gewandhause hatte die Gemütlichkeit ein Ende erreicht, seit an des biederen Pohlenz Statt — Felix Mendelssohn sich dieser Anstalt angenommen. Er hatte das Jahr zuvor, anfangs Oktober 1834, eben als Wagner von Rudolstadt aus in Magdeburg eintraf, um dort in sein neues Amt zu treten, auf der Durchreise von Berlin nach Düsseldorf, in Leipzig eine mehrtägige Station gemacht, während derselben bei jenem ‚Feen'-feindlichen und Handschriften sammelnden Regisseur Hauser Wohnung genommen und auf einer vom Konzertmeister Matthäi geleiteten Probe — zunächst als Zuhörer — mit dem Gewandhausorchester Bekanntschaft geschlossen. Doch war dies genug, um die Aufmerksamkeit der maßgebenden Kreise auf ihn zu lenken. Es begannen Verhandlungen, um seinen aufgehenden Stern dauernd an Leipzig zu fesseln. Ein halbes Jahr später, am 16. April 1835, erhielt Pohlenz, dessen Person und Verdienste sich allgemeiner lebhafter Sympathien erfreuten, seitens der Direktion seine Entlassung zugeschickt, ‚infolge von Differenzen, deren Entstehungsgrund sich kaum noch auf eine nach beiden Seiten hin gerechte Weise wird darstellen lassen'.[2] Noch kurz vor seinem Ausscheiden brachte er, in einem der letzten von ihm dirigirten Gewandhauskonzerte, Wagners ‚Kolumbus'-Ouvertüre zu

---

[1] H. v. Wolzogen, Richard Wagner und die Tierwelt, S. 17. — [2] So Dr. E. Kneschke in seiner ‚Geschichte der Gewandhauskonzerte'. Derselbe berichtet auch, Mendelssohn habe es sich zuvor ausdrücklich bestätigen lassen, daß er ‚durch sein Kommen Niemand verdrängen oder in seinen Rechten kränken würde'. Am 9. März 1843 fand zur Feier des hundertjährigen Bestehens der Gewandhauskonzerte ein von Mendelssohn dirigiertes Jubelkonzert und eine Festtafel statt, an welcher auf Einladung auch Pohlenz teilnahm. ‚Anscheinend ganz gesund kam er nach Hause, aber es standen die Stimmungen und Aufregungen dieses Abends dennoch vielleicht in geheimnisvollem Zusammenhang mit dem Schlagfluß, von dem Pohlenz in den Morgenstunden des 10. März tödlich getroffen wurde' (a. a. O., S. 63).

Gehör;[1] auch gebührt ihm das Verdienst, in der vorausgegangenen Saison (1834) die ‚Feen'-Ouvertüre dem Leipziger Konzertauditorium vermittelt zu haben.[2] Mit Mendelssohns Einzug begann die eigentliche ‚Glanzzeit' der berühmten Leipziger Konzertinstitution. Mit der Berücksichtigung der Jugendprodukte Wagners war es damit aber ein für allemal zu Ende. Leipzig hatte, mindestens was den Konzertsaal des Gewandhauses anbetraf, völlig aufgehört seine Vaterstadt zu sein. Hierher taugte nur noch, was sich blindlings unter die Freundschaft und Gefolgschaft des neuen Dirigenten einordnete. Im Laufe weniger Monate stieg dessen allseitige Verehrung zu einem wahren Kultus. ‚Erstaunt über die Vortrefflichkeit der Leistungen dieses damals noch so jungen Meisters, suchte ich mich diesem zu nähern', berichtet Wagner von sich selbst, ‚und gab bei dieser Gelegenheit einem sonderbar innerlichen Bedürfnisse nach, indem ich ihm das Manuskript meiner Symphonie (in C dur) mit der Bitte überreichte, oder eigentlich aufzwang, dasselbe — selbst gar nicht anzusehen, sondern nur bei sich zu behalten. Am Ende dachte ich mir dabei wohl, er sehe doch vielleicht hinein, und sage mir irgend einmal etwas darüber. Im Laufe der Jahre führten mich meine Wege oft wieder mit Mendelssohn zusammen; wir sahen uns, speisten, ja musizierten einmal (1846) in Leipzig mit einander: nur von meiner Symphonie und ihrem Manuskripte kam nie eine Silbe über seine Lippen, was für mich Grund genug war, nie nach dem Schicksale desselben zu fragen'.

Von Leipzig aus begab er sich zu einem kurzen Ausfluge in das Bad Kösen bei Naumburg. Dies geschah, um an diesem abgelegenen kleinen Orte mit Freund Laube zusammenzutreffen. Der Verfasser des ‚jungen Europa' erholte sich hier, in dem Naumburgischen Dörfchen, welches damals noch reine Luft und Landleben bot, von manchem schweren Geschick, das ihn seit ihrer letzten Begegnung betroffen. Seine literarische Tätigkeit war der preußischen Regierung, die ihre langen Fühler bis nach Sachsen hinein erstreckte, ein Dorn im Auge gewesen; und als er sich zu seiner Rechtfertigung geradewegs nach Berlin begab, verfiel der berüchtigte Demagogenspürhund, Herr von Tzschoppe, gerade noch zur rechten Zeit darauf, daß man es in ihm zudem noch mit einem ehemaligen Hallischen ‚Burschenschafter' zu tun habe. Eine neunmonatliche Untersuchungshaft hatte dem kecken Vorkämpfer des ‚neuen Jahrhunderts' die Nerven geschwächt und alle körperliche wie geistige Spannkraft geraubt, bis er endlich auf juratorische Kaution, daß er sich den Gerichten nicht entziehen

[1] Der Programmzettel des von Pohlenz dirigierten ‚Neunzehnten Abonnementkonzertes' vom 2. April 1835, auf welchem Wagners ‚Columbus-Ouvertüre' mit dem Zusatz ‚Neu' als erste Nummer figuriert, befindet sich im Original in dem ‚musikhistorischen Museum' des Herrn F. Nikolas Manskopf in Frankfurt a. M. und ist in Wilh. Kienzls illustriertem Wagner-Werk (München 1904) auf S. 25 in der Verkleinerung getreu reproduziert. — [2] Beides erwähnt Kneschke, a. a. O. S. 109.

wolle, nach Kösen konfiniert worden war. Hier besuchte ihn Wagner oben am Heerwege beim Kuchenbäcker Hammerling, wo Laube sich eingemietet hatte und Novellen schrieb, um den Hafer für seine Graditzer Stute zu erwerben, auf deren Rücken er seinen täglichen diätetischen Spazierritt machte. Sie teilten sich ihre seitherigen Lebensschicksale und beiderseitigen Pläne mit, und die Diktion der, in ziemlich sorgfältigen Versen ausgeführten Dichtung zum ‚Liebesverbote' trug Wagner die lebhafte Anerkennung des literarischen Freundes ein. Dann kehrte er auf acht Tage wieder nach Leipzig zurück.

Schon das erste Jahr seiner praktischen Tätigkeit hatte ihm unwiderleglich klar und deutlich bewiesen, wie sehr er mit jener, im vorigen Sommer ihn beherrschenden ‚peinigenden Unruhe', mit dem prophetischen Vorgefühl zu erwartender Kämpfe und Mißhelligkeiten im Recht gewesen war! In diesen zwölf Monaten hatten sich jene ‚glücklichen Tage' in Teplitz, der freudige Lebensgenuß seiner bisherigen sorglosen Jugend ‚an ihm zu rächen' (S. 245) begonnen, die ‚Kälte des Lebens' ihn ergriffen und die ‚Sonne seines Glückes' hingegen mit ihren warmen Strahlen zurückgehalten. Sein beabsichtigter ‚Abgang von Magdeburg' wäre unter diesen Umständen so natürlich gewesen, hätte nur nicht auch wieder die bisher wohlwollende heimische Umgebung selbst, in diesem einen Jahre, ihre Physiognomie gegen ihn so merklich verändert, als sollte er nun erst recht nicht wieder in ihr festen Fuß fassen können. Theater und Gewandhaus, beide schienen ihm nun durch einen fremdartigen Einfluß versperrt. Was außerdem noch im engeren Familienkreise dazu kam, soll uns im folgenden sogleich näher beschäftigen.

IV.

Aufführung des Liebesverbotes.

Zerwürfnis mit Friedrich Brockhaus. — Engagementsreise durch Böhmen und Süddeutschland. — Die Schröder-Devrient in Nürnberg. — Tod des Onkels Adolf. — Wiedereintritt in die Magdeburger Funktion. — Feurige Betätigung. — Gleichgültigkeit des Publikums. — Das Theater in seiner Existenz bedroht. — Bankerott-Erklärung der Direktion. — Aufführung des ‚Liebesverbotes'.

Ich irrte einst und möcht' es nun verbüßen,
wie mach' ich mich der Jugendsünde frei?
Das Werk leg' ich demütig Dir zu Füßen,
daß deine Gnade mein Erlöser sei.
(Widmung des ‚Liebesverbotes' an König Ludwig II.)

Wir betonten zuvor, daß der Mensch zu seinem Schicksal nicht bloß durch lockende Vorspiegelungen gezogen, sondern auch gedrängt werde. Was den jungen Meister noch einmal an die Stätte so nachteiliger Erfahrungen lockte, das haben wir uns vergegenwärtigt; was ihn aber andrerseits aus seiner eigenen Vaterstadt und dem Kreise der Seinigen völlig wegdrängte, ist noch unerwähnt geblieben. Ein schöner, fast leidenschaftlich beredter, liebevoller Brief an die Mutter bringt dies deutlich zum Ausdruck. Er hatte während seines achttägigen Aufenthaltes in Leipzig eine Begegnung mit seinem Schwager Friedrich Brockhaus gehabt, die seinen Stolz auf das tiefste verletzte und zwischen ihm und jenem, wie er selbst sagt, zu einer entscheidenden Katastrophe wurde. Er fand sich hart und ungerecht von ihm beurteilt, seine Verdienste während dieses ersten Jahres seiner praktischen Tätigkeit verkannt und statt dessen den begreiflichen materiellen Verfall seiner Lage, an welchem die elenden Magdeburgischen Theaterzustände die Hauptschuld trugen, sich zum Vorwurf gemacht. Und die Schwester Luise war nicht für ihn eingetreten. ‚Nur an dich, liebste Mutter', so ruft er ihr daher aus der Ferne zu, ‚denke ich mit der innigsten Liebe und der tiefsten Rührung zurück; — ich weiß es wohl, Geschwister gehen ihren eigenen Weg, — jedes hat sich und seine Zukunft, und die Umgebungen, die mit beiden zusammenhängen, im Auge. Es ist so und ich fühle das selbst; es ist eine Zeit, in der sich eine Trennung

von selbst macht, — wir gehen dann in unseren gegenseitigen Beziehungen nur vom Standpunkte des äußeren Lebens aus; wir werden untereinander befreundete Diplomaten, — wir schweigen da, wo es uns politisch erscheint, — und sprechen da, wo es unsre Ansicht von der Sache verlangt, und wenn wir voneinander entfernt sind, sprechen wir am meisten. Ach, wie steht doch über alle dem die Liebe einer Mutter![1] ... Ich werde euch für die Zukunft wenig von meinem Tun und Treiben berichten, — sie urteilen nach den äußeren Ergebnissen, und die werden sie erfahren ohne mein Dazutun. Sei es nun, wie und auf welche Art es wolle, ich bin nun einmal selbständig und will mir allein genug sein. O diese Demütigung vor Brockhaus ist tief in mein Herz gegraben, und die bittersten Vorwürfe peinigen mich, daß ich ihm das Recht in die Hände gab, mich zu demütigen. Ich werde mich ganz mit ihm ausgleichen, aber nun und nimmermehr mit ihm einigen, und wenn ich darum Unrecht hätte, so will ich lieber mit diesem Unrecht sterben. Ich entziehe mich ihnen gänzlich. Recht kann nicht jeder Mensch haben, und ich hatte Unrecht; — aber ich werde es ihnen — nie gestehen, sondern mich so stellen, daß ich ihnen nichts zu gestehen habe. Und dies ist jetzt meine große Sünde gewesen, daß ich mich ihnen in die Hände spielte, daß ich mich so weit brachte, ihnen auch nur das mindeste Recht über mich einzuräumen. Wir stehen übrigens einander so fern, daß es lächerlich wäre, mich mit ihnen einigen zu wollen! Und doch, wie freue ich mich über diese Katastrophe, die mich nun zur vollkommenen Erkenntnis brachte, daß ich von niemand in dieser Welt etwas zu erwarten habe, sondern ganz allein auf mich angewiesen bin. Nun fühle ich mich erst selbständig. Denn das war es, was mir mangelte, was mich erschlaffte und fahrlässig machte; — es war ein gewisses unbestimmtes, bewußtloses Vertrauen auf einen Rückhalt, das sich dummer Weise nicht nur auf Apel beschränkte ... Ich bin jetzt über alles enttäuscht, und bin deshalb sehr froh. Meine Weichheit mußte diese Erfahrung machen, — sie wird mir in jeder Beziehung nützen. Ich bitte sie nur, vor der Hand mir ihre Teilnahme zu versagen, — sie würde mir lästig sein, — du, — dein Herz — deine Liebe sei mein einziger Rückhalt, in denen ich in allen Nöten meines kommenden Lebens Trost und Hoffnung suchen werde —; Mutterliebe bedarf keiner Gründe, — jede andere will wissen, warum sie liebt, und wird daher zur Achtung'.

Wir haben diese warmen, entschiedenen Erklärungen fast ohne Verkürzung, in ihrem vollen Umfang, hierhergesetzt, wegen ihrer hohen biographischen Wichtigkeit. Nicht oft hören wir den jungen Wagner in so voller, eingehen-

[1] Hier folgen jene herzensberedten Worte, die wir an einer früheren Stelle dieses Bandes (S. 89/90) für sich haben sprechen lassen, um die Empfindungen zu bezeichnen, die ihn über alle Differenzen mit den übrigen Gliedern der Familie, Schwester und Schwager hinaus, mit der Mutter verbanden.

der Darlegung sich kundgeben — wie ungezählt viele seiner Briefe aus dieser frühen Jugendperiode sind, achtlos verzettelt, uns und der spätesten Nachwelt verloren gegangen! Der Stempel des Genius ruht auf jedem Wort und Satze, die überlegene Reife eines sittlich geläuterten Geistes, in Verbindung mit dem Erlebnis eines Zweiundzwanzigjährigen. Er hatte zum ersten Male erfahren, was er von nun ab tausend Male erfahren sollte. Wir haben uns enthalten, diese Erklärungen bei jedem einzelnen Passus mit denjenigen Reflexionen zu unterbrechen, welche der Leser selbst dabei anstellen wird, — wie darin von Satz zu Satz Liebe mit Stolz, und dieser letztere, so weit es ihm nur freisteht sich zu behaupten und in keinem Bruchteil seines Wesens etwas zu vergeben, selbst mit der Versöhnlichkeit eines großen Herzens gepaart ist. Wir erkennen nun aber erst recht, was ihn — neben der bereits gefaßten Neigung — nach Magdeburg zurücktrieb, als dem einzigen Orte, wo er für seine, nicht von ihm gesuchte und gewollte, vielmehr ihm aufgedrängte ‚Selbständigkeit' eine Anknüpfung hatte. Er war noch so jung, und dachte so bescheiden von sich, daß er den Fehler, so handgreiflich dieser auch in den lokalen Bedingungen der unglücklichen Stätte seiner ersten künstlerischen Taten bedingt war, vielmehr in sich *selber* suchte. Noch einmal sollte demnach, und nun entscheidend, dieser Ort und diese von ihm unzertrennlichen Bedingungen, seine Hoffnungen in Trümmer schlagen. Er suchte den Fehler in sich, und vermeinte die Abhilfe deshalb in den Händen zu haben. Er beschuldigt sich der Weichheit, Fahrlässigkeit, eines unbestimmten, unbewußten Vertrauens auf etwas außer ihm Liegendes; nun wolle er härter, fester in sich begründet sein. Waren denn die ihm entgegentretenden Schwierigkeiten nicht zu überwinden, mit allem was er in sich trug, um die ihm anvertraute Künstlerschar zu hohen Zielen zu führen? Und welche Hoffnungen durfte er nicht allein auf sein neues, noch unvollendetes Werk begründen! Hatten noch die ‚Feen' zu ausschließlich seinem jugendlich idealen Sinn, seiner einseitig schwärmerischen Verehrung für die großen Vorbilder seiner frühen Jugend Ausdruck verliehen, — wie weit lagen sie jetzt hinter ihm! Nun wollte er nach bestem Bewußtsein so recht auf den wirklichen Boden des Theaters sich stellen, auf welchem er, als nunmehr erfahrener Praktiker, unmittelbar mit dem Publikum sich berühren konnte, indem er dabei zugleich *dem* Geiste Ausdruck gab, in welchem er sich mit allen lebendig Strebenden unter den Zeitgenossen eins wußte: dem Geist der Freiheit, der Menschlichkeit, mit einem Wort, jenes ‚Liberalismus', der seinem Freunde Laube als die ‚neue Bergpredigt' erschien. In diesem Sinne hatte sein neues Werk für ihn, so übermütig es sich im einzelnen gab, einen streng sittlichen Gehalt und selbst die von ihm späterhin unzweideutig verworfene ‚Leichtfertigkeit' der Ausführung, mit ihren französischen und italienischen Anklängen war der bewußte Ausdruck einer gewonnenen Überzeugung. Ich irrte einst' — — aber es ist ein Irrtum, der uns die vollste Achtung

abzwingt. Sein neues Werk mußte ihm das Fundament für die von ihm zu erringende Anerkennung und Selbständigkeit werden, wenn es bald in feurigen Zungen von der Bühne herab zu den Zeitgenossen redete!

Seine nächste Aufgabe war, im Auftrag und als Bevollmächtigter des Magdeburger Theaterdirektors, eine größere Rundreise zum Abschluß neuer Engagements. Er konnte, bei der Auswahl der Kräfte, getrost die Bedürfnisse seines ‚Liebesverbotes' im Auge behalten; seine Interessen gingen mit denen der Direktion Hand in Hand. Er vermied es dabei, die großen Theater aufzusuchen und begab sich mehr an kleinere Orte. So ist der eben von uns angeführte Brief aus Karlsbad in Böhmen vom 25. Juli 1835 datiert. ‚Ich war in Teplitz und Prag', heißt es darin über seine bisherigen Schritte, ‚und fand nichts für meine Besorgungen, als die Bestätigung meines Planes nicht nach Wien zu gehen, sondern nur noch mehr Hinweisungen auf die Richtung, die ich jetzt eingeschlagen. Moritz[1] war in Prag und hat mir in dieser Hinsicht viel an die Hand gegeben. Ich habe an alle Individuen, auf die ich reflektiere, von Prag aus geschrieben, damit ich im voraus weiß, woran ich mit ihnen bin, und keinen Weg umsonst mache. In Nürnberg erwarte ich ihre Antworten, wohin ich morgen oder übermorgen abgehe, da ich nur noch einen Brief aus Magdeburg erwarte, um mein hiesiges Geschäft in Ordnung zu bringen'. Zum Verständnis des Nachfolgenden diene die Erwähnung des Umstandes, daß die Schwester Klara und ihr Gatte Wolfram, nach wechselnden Engagements in Augsburg (1828/29), Magdeburg (1829/30) und anderen kleineren Bühnen damals eben in Nürnberg engagiert waren und vor dem Zusammenbruch des dortigen Theaters standen. ‚In Nürnberg werde ich mich aufhalten; wenn ein Theater in der Auflösung ist, erwischt man manches leicht; — auch können mir Wolframs über vieles Auskunft geben, so daß ich auf ihr Urteil hin vielleicht manche Reise erspare'. Während dieses Aufenthaltes in der alten ‚Meistersinger'-Stadt traf er unerwartet auch wieder mit der Schröder-Devrient zusammen, die, aus dem Bade Kissingen kommend, an der Pegnitz zu einem kurzen Gastspiele Halt machte. Nach seinem mißglückten Magdeburger Konzert — vor einem Vierteljahr — hatte er somit wieder Gelegenheit, die außerordentliche Frau zu sehen und zu begrüßen. Das Opernpersonal des kleinen Nürnberger Theaters bot keine große Auswahl an zu ermöglichenden Vorstellungen; außer ‚Fidelio' war nichts anderes als die ‚Schweizerfamilie' herauszubringen. Die Künstlerin beklagte sich hierüber, da die Emmeline eine ihrer frühesten Jugendrollen war, die sie auch zum Überdruß oft gegeben hatte. Auch Wagner sah der Schweizerfamilie mit Miß-

[1] Moritz, Schauspieler in Prag, ein altbewährter Bekannter und Freund der Familie aus der Zeit von Rosaliens Prager Engagement, und in den Berichten über ihre dortigen Leistungen häufig als neben ihr auftretend genannt (vgl. S. 103 des vorliegenden Bandes, oben).

behagen entgegen. Er glaubte nicht anders, als daß die matte Oper und die altmodisch sentimentale Rolle den bisher von ihr erhaltenen großen Eindruck beim Publikum, wie bei ihm selbst schwächen würde. Um so größer war sein Erstaunen und seine Ergriffenheit, als er gerade an diesem Abende die unbegreifliche Frau erst in ihrer vollen, wahrhaft hinreißenden Größe kennen lernen sollte. ‚Daß so etwas, wie die Darstellung dieses Schweizermädchens, nicht als Monument allen Zeiten erkenntlich festgehalten und überliefert werden kann!‘ ruft er in der Rückerinnerung daran noch nach mehr als dreißig Jahren aus. Die große Künstlerin erhob die schwächlich unbedeutende Partie der Emmeline durch den Zauber ihrer Wiedergabe zu einer Leistung, die ihrer sonstigen künstlerischen Bedeutung nicht allein ebenbürtig war, sondern diese für ihn erst in das hellste Licht setzte. Einen neuen Einblick in dieselbe hatte er gerade von seinem episodischen Nürnberger Aufenthalt nicht erwartet, und größer als je erschien ihm die Aufgabe des dramatischen Tondichters, wenn er in jedem Moment seiner Schöpfung auf gleicher Höhe mit dieser wunderbaren Darstellerin sich erhalten wollte.

Wir können nach den gleichzeitigen Nachrichten nicht ganz genau überblicken, wie weit seine Reise den jungen Meister damals noch führte; nur aus einem Briefchen an Rosalie vom Beginn des folgenden Monates (3. September) entnehmen wir, daß er sie bis Frankfurt am Main ausgedehnt, dort aber jedenfalls in Verlegenheit hinsichtlich seines Reisegeldes geraten sein müsse, da der seitens der Direktion an ihn adressierte Posterestantebrief mit einliegenden 5 Friedrichsd'or ihn daselbst verfehlte. Bei dennoch drängender Abreise hinterließ er den Auftrag, ihm diesen Brief nach Leipzig nachzusenden, welches er auf der Rückreise wieder berührte. Nur kurz und eilig war diesmal sein Verweilen, da ihm nicht viel Zeit mehr übrig blieb. Er ließ sogar, um sich in bequemerer Weise der Eilpost nach Magdeburg zu bedienen, seinen Reisekoffer bei den Seinigen zurück und begnügte sich mit Rosaliens Reisetasche, um beide demnächst durch einen Boten wieder umtauschen zu lassen.

Entweder hier in Leipzig, oder schon auf einer vorausgegangenen Station erfuhr er auch von dem während seiner Abwesenheit erfolgten Ableben seines Onkels Adolf. Dieser hatte seine letzten Tage auf dem Gute des befreundeten Grafen Hohenthal, Seumes großherzigen Gönners, verbracht; am 1. August 1835 hatte ihm hier ein sanfter Tod das Auge geschlossen, nachdem es lange genug auf den Erscheinungen dieser Welt geweilt und zuletzt auf den heranreifenden Knaben getroffen war, dessen lebhafter Wissensdrang ihn dem wunderlichen alten Onkel in seiner büchererfüllten Stube zugeführt hatte, um von ihm über Shakespeare und Dante, Sophokles und Calderon Belehrung zu empfangen. Las dies Auge in ihm? Spürte es, was in dem Fünfzehnjährigen lebte? Noch ruhte es auf ihm, als in wenig Jahren aus dem Knaben der Jüngling geworden war, der sich nach der ersten Wildheit studentischer Ausschweifungen

als gesetzter Komponist zahlreicher Ouvertüren und Symphonien zu bewähren schien; als wollte er die Mahnung befolgen, die des Oheims väterliche Sorge dem älteren Bruder Albert hatte zuteil werden lassen: ‚Wähne ja nicht, daß Freiheit das willkürliche Greifen und Fassen nach dem ausgelegten Reichtum der Außenwelt sei, sondern das Bleiben und Beharren, oder doch die baldige kindlich gehorsame Rückkehr in das Vaterhaus, dem wir entlaufen, die frische Erinnerung an die Liebe, die und wie sie uns von Ewigkeit gedacht und entworfen. Dies laß dir angelegen sein; denn dies möchte leicht die Musik sein, welche zuvörderst studiert sein will, dann aber auch die unerschöpflichsten Harmonieen in uns ertönen läßt. Dann magst du auch mit allem Fleiß der andern obliegen, die nur ein Wiederhall von dieser ist‘. Die Musik, die dem jungen Richard Wagner aus der Symphonie Beethovens entgegentönte, sie war ihm das Vater- und Mutterhaus, ja die ‚Mutter‘ selbst, der er ‚entlaufen‘ mußte, um als Dramatiker der verlockenden ‚Außenwelt‘ nachzustreben; doch nur, um sie allendlich an dem wiedergewonnenen mütterlichen Heiligtum erlösend vergehen zu lassen. Hierzu war eine weite Bahn zu durchmessen; und wenn ihn, da er — offen empfänglich jedem Reiz des Lebens — der licht- und farbenprächtig vor ihm ‚ausgelegten‘ Welt der Erscheinung die Arme nachbreitete, die Musik selbst auf den betretenen Pfad zu locken schien, so war es nicht die Musik, die in geweihten Stunden als Offenbarung des Unsäglichen zu ihm gesprochen. Über die ‚Oper‘ hinaus strebte sein jugendlicher Drang dem wahren, erst zu ermöglichenden Drama zu; — für jetzt aber war es eben die ‚Oper‘, und für den Onkel Adolf sogar nur das ‚Theater‘, oder der ‚Thaliastall‘, in den er nur mit größtem Mißbehagen die Geschwister des Wagnerschen Hauses nacheinander ‚eingepfercht‘ sah. Und so wendete sich das Auge, das auf dem Knaben mit fast verwunderter Teilnahme geruht und diese dem leidenschaftlicher erregten Jüngling, dem strebenden jungen Musiker bewahrt hatte, nur seltener zu dem Chordirigenten von Würzburg; und es schloß sich ganz, eben da der Magdeburger Musikdirektor sich mit vollem Feuer diesem Theater hingab, — nicht ohne eigene innere Zweifel an dessen künstlerischer und moralischer Beschaffenheit, aber für jetzt mit Übertäubung dieser Zweifel.

Als Wagner im Herbst nach Magdeburg zurückkehrte, fand er daselbst, wie wir gesehen haben, nicht ohne sein Zutun, eine gute Operngesellschaft vor. Er selbst hatte sich reichliche Mühe darum gegeben. Zu den von ihm im Auftrag der Direktion engagierten Kräften gehörte auch sein eigener Schwager Wolfram und die Schwester Klara, von der er nie anders als mit größter Zärtlichkeit spricht. Ein Briefchen an Rosalie vom 3. September, gleichzeitig mit der bewußten Reisetasche nach Leipzig entsandt, um durch den Überbringer zugleich seinen Koffer zurückzuerhalten, handelt eigens davon, daß Wolframs auf jeden Fall hier engagiert seien; das Reisegeld für sie, 50 Taler, sei aber leider

erst vorgestern an sie abgegangen. Es werde dahier schon, ‚und wie aufs liebe Brot‘, auf sie gezählt. ‚Es steht übrigens hier recht passabel, es ist ord(entlicher geworden),[1] die Leute bekommen ihr Geld. Ich glaube daß wir mit der Oper hier sehr reüssieren werden.‘ Somit ließ sich das neue Bühnenjahr etwas hoffnungsreicher an. Wenn die Erfolge trotzdem nicht nach den Wünschen des Musikdirektors ausfielen, der es seinerseits an nichts fehlen ließ, um mit den vorhandenen Kräften etwas entsprechend Tüchtiges zu leisten, so lag dies einzig an der zuvor charakterisierten Indifferenz des Pubikums. Durch Schumann dazu veranlaßt, sandte er diesem am Schluß des Theaterjahres für seine Musikzeitung einen gedrängten Bericht über die Magdeburger Kunst- und Theaterverhältnisse, den er nicht mit seinem Namen zeichnete, weshalb er darin auch von sich selbst bei vorkommender unvermeidlicher Erwähnung in der dritten Person spricht. Er beginnt sein mißbilligendes Resümee mit einer Bemerkung über die Logenkonzerte, in denen ein wohlbesetztes Orchester unter einem ‚Dirigenten voll Feuer und hochzeitlicher Wonne‘ dann und wann gut musiziere und die dennoch vom Publikum vernachlässigt würden. Dann wendet er sich zum Theater: ‚Was wollen Sie mehr‘, ruft er aus, ‚wenn ich Ihnen versichere, daß wir in diesem Winter eine Oper hatten, wie noch nie? Was sagen Sie dazu, daß alle Hiesigen dies zugestanden und die Oper doch nicht besuchten? Was sagen Sie dazu, daß sich diese Oper nicht halten konnte und noch vor Ablauf des Winterhalbjahres aufgelöst werden mußte? Was sagen Sie dazu, mein Herr? Aber Spaß bei Seite, die Sache ärgert Einen. Bemühungen, Glück und Zufall brachten hier ein so vortreffliches Opernensemble zusammen, daß man es, wie gesagt, nicht besser wünschen konnte. Ich will z. B. ein Theater sehen, das die Sopranpartieen im ‚Lestocq‘ so leicht besetzen kann, wie es bei uns durch die Pollert, die Limbach und die Schindler — Elisabeth, Katharina und Eudoxia — geschehen konnte. Wir hatten einen tüchtigen ersten Tenor, Freimüller, einen zweiten mit einer charmanten jugendlichen Bruststimme, Schreiber, sowie einen guten Bassisten, Krug, der zugleich die Chöre recht brav einstudiert. Rechnet man nun noch hinzu, daß ein junger, gewandter Künstler, wie der Musikdirektor Richard Wagner, mit Geist und Geschick bemüht war, das Ensemble tüchtig herzustellen, so konnte es gar nicht fehlen, daß durch dieses Zusammenwirken uns wahre Kunstgenüsse geboten wurden. Unter diese rechnen wir zumal die Vorstellungen der neu einstudierten Opern, wie ‚Jessonda‘, ‚Lestocq‘ . . .

Was hier in geistvoll lebendigem Rückblick unübertrefflich klar und deutlich zusammengefaßt ist, — dasselbe von Schritt zu Schritt durch das Magdeburger Opernrepertoire des Theaterjahres 1835/36 hindurch im einzelnen sich

[1] An dieser Stelle ist ein Stück des Papiers (die auslaufende Zeile) zerstört. Der ganze Brief — gegenwärtig im Besitz des Herrn F. Avenarius — hat stark gelitten.

berichten zu lassen, dürfte auch den geduldigen Leser ermüden, weshalb wir ihm hiermit freie Vollmacht erteilen, die nächstfolgenden Seiten zu überschlagen. Doch möchten wir immerhin die Arbeitsleistung Wagners im Laufe dieses Winters nicht ganz mit Stillschweigen übergehen, um so mehr, als eingehende fleißige Forschungen uns vollauf die Möglichkeit dazu gewähren. ‚Daß trotz der mißlichen finanziellen Lage des Theaters das künstlerische Renommee Bethmanns keinen Schaden erlitt', so sagt unser Gewährsmann,[1] hat er zweifellos zum großen Teil der Mitarbeiterschaft seines Musikdirektors zu verdanken, der alle seine Kräfte einsetzte, um Zuhörer heranzuziehen'. Am 1. Oktober wurde die Oper mit ‚Zampa' von Herold eröffnet; es folgten die ‚Schweizerfamilie', mit Dem. Reithmeier vom Hamburger Theater als Emmeline und dem Bassisten Gräfe vom Hamburger Theater; dann weiter die ‚Stumme von Portici' mit Freimüller als Masaniello und Gräfe als Pietro. In der Vorstellung des ‚Zampa' vom 12. Oktober taucht eine Dem. Planer als Sängerin auf, jedenfalls Minnas Schwester Amalie Planer; die Kritik nennt sie ‚Planer d. j.' und lobt ihre volle und klangreiche Stimme, sowie daß sie hinsichtlich ihres Spiels die kühnsten Erwartungen übertroffen habe. Am 15. Oktober dirigierte Wagner den ‚Dorfbarbier', am 22. und 25. ‚Romeo und Julia' und am 3. November den ‚Freischütz'. ‚Orchester und Chor', läßt sich der gleichzeitige Magdeburger Theaterreferent vernehmen, ‚ließen nichts zu wünschen übrig; möge das Publikum den Fleiß und den Eifer des Dirigenten anerkennen'. Bei der Aufführung des ‚Freischütz' liegt die Partie der ‚Agathe' in den Händen der Mme. Pollert vom Hoftheater in St. Petersburg, die auch am 17. im ‚Barbier von Sevilla' auftritt und durch ihren ausgezeichneten Koloraturgesang Aufsehen erregt. Trotz des ungünstigen Kassenbestandes erfolgte alsbald ihr Engagement, sowie bald darauf auch dasjenige der Dem. Limbach, vom Frankfurter Theater. Trotzdem ergehen noch in demselben Monat an die Magdeburger Zeitungsöffentlichkeit laute Klagen des Direktors über die Fahnenflucht der Theaterfreunde: ‚sollte die Teilnahme des Publikums mich nicht in den Stand setzen, die Bühne zu erhalten, so wird mich der Vorwurf nicht treffen, als sei ihr Unwert an dem Verfalle schuld gewesen'.[2]

Diese elenden Zustände, verbunden mit einer unverdienten Zurücksetzung, veranlaßten um diese Zeit die Schauspielerin Wilhelmine Planer ihren Magdeburger Kontrakt zu lösen und sich anderwärts — am Königstädtischen Theater

[1] Wilhelm Hasse, ‚R. Wagner in Magdeburg' a. a. O. — [2] Dazu bemerkt, die trüben Erfahrungen Bethmanns bestätigend, die Magdeburgische Zeitung: ‚Wahr ist dies; und die Direktion hat wohlgetan, es offen auszusprechen. Ansprüche werden hier gestellt, wie sie höchstens an die königliche Bühne oder die Hamburgische gemacht werden können, und die Abonnenten lassen die Direktion im Stich. Wenn dieser Schritt Bethmanns nicht hilft, so wird es gehen, wie es gehen muß. Magdeburg wird kein Theater, oder auf kurze Zeit ein nicht zu genießendes haben' (vgl. hierzu die Magdeburg. Zeitg. Nr. 251/53 vom 19./21. Mai 1898).

in Berlin — ein Engagement zu suchen.[1] Auf Wagner war dieser unvorhergesehene Fortgang derjenigen, um derentwillen er fast allein in die unzuverlässigen Magdeburger Verhältnisse wieder eingetreten war, von dem größten Eindruck. Gerade ihre Entfernung von dem bisher gemeinsamen Aufenthaltsorte wurde ihm zur Ursache, sich desto fester an sie zu binden. Im Nachlaß Tichatschecks soll sich der eigenhändige Brief des jungen Meisters an die Entflohene befinden, in welchem er zum ersten Male mit voller Rückhaltlosigkeit seine Neigung erklärt und ihr, nach eingehender Behandlung der Sachlage, rund heraus einen Heiratsantrag stellt, — um sie zur Rückkehr nach Magdeburg zu veranlassen. Er beschließt diesen Antrag mit der drastischen Androhung der Maßregeln, die er im entgegengesetzten Falle zu ergreifen gedenke: wenn sie nicht zurückkehren und seine ihr dargebotene Hand annehmen würde, so würde er seinerseits alle fernere Tätigkeit aufgeben, sich ‚dem Trunk ergeben und so schnell als möglich zum Teufel gehen'.[2] Der Erfolg dieser stürmischen Werbung war in der Tat der, daß die Rückkehr unmittelbar darauf stattfand; bereits vor Jahresschluß treffen wir Dem. Planer d. ä. wieder inmitten des Magdeburger Personales.

Das in seiner Existenz bereits bedrohte Theater förderte inzwischen am 4. Dezember eine Aufführung von ‚Fra Diavolo', am 8. eine Wiederholung der ‚Stummen von Portici' zutage; dann am 11. die erste Magdeburger Aufführung von Spohrs, damals an den kleineren deutschen Bühnen noch neuer Oper ‚Jessonda'. ‚Für die Wahl und für die Sorge, daß alle Partieen mit Fleiß einstudiert waren, dem Musikdirektor lobende Anerkennung', heißt es in dem Bericht der Magdeburgischen Zeitung. Am 15. Dezember trafen die Prinzen Wilhelm und Karl von Preußen in Magdeburgs Mauern ein; ihnen zu Ehren geht die erste Wiederholung der ‚Jessonda' als Festvorstellung in Szene. Es würde gewiß lohnend sein, in den etwaigen Briefen und Tagebuchaufzeichnungen des Prinzen Wilhelm aus jener Zeit sich nach irgend einer Erinnerung an diese Aufführung umzusehen; damals waren es der junge Prinz Wilhelm von Preußen und der an Jahren noch jüngere Musikdirektor

[1] Die uns vorliegende — in diesem Punkt vielleicht ungenaue — Quelle spricht davon, daß man einer begünstigteren Nebenbuhlerin und nicht ihr die Partie der Julia in Shakespeares Liebestragödie habe anvertrauen wollen. — [2] Der amerikanische Journalist (New-York Tribune), welcher diesen Brief aus völliger Vergessenheit zum ersten Mal an das Licht gezogen hat, beschließt seine Mitteilungen mit dem charakteristischen Zusatz: ‚Es scheint kaum wahrscheinlich, daß Herr Glasenapp von der Existenz dieses Briefes keine Kenntnis gehabt habe; denn derselbe befand sich in der Autographensammlung eines der ergebensten Freunde Wagners, des Sängers Tichatschek'. Nun, sowohl dem Verfasser dieses Buches wie den nächsten Angehörigen des Meisters sind zur Zeit trotz aller Bemühungen noch manche seiner brieflichen Lebenszeugnisse unbekannt, eben weil sie sich in privaten ‚Autographensammlungen' aller Art, nicht aber an der einzig dafür geeigneten Stätte, in dem Archiv des Hauses Wahnfried befinden.

Richard Wagner, welche diese Aufführung unter einem Dache vereinigte: vierzig Jahre später, als beide einander auf dem Bayreuther Hügel persönlich begegneten, standen der siegreiche, greise Heldenkaiser als Begründer des deutschen Reiches und der durch tausend Lebensdrangsale hindurchgeschrittene Reformator der deutschen Kunst einander gegenüber. — Als Anfangsnummer der festlichen Neujahrsvorstellung am 1. Januar 1836 dirigierte Wagner eine seiner Ouvertüren als ‚Festouvertüre' (es dürfte die in C dur gewesen sein), außerdem die Kolumbus-Ouvertüre. Am 3. Januar folgt die ‚weiße Dame', am 5. ‚Jessonda', dann mehrere Wiederholungen früher gegebener Opern; am 3. Februar Aubers damals völlig neue Oper ‚Lestocq.'

Das letztgenannte Produkt, der jüngste Sprößling der Auberschen Muse, war erst das Jahr zuvor auf der Pariser Opéra comique an das Licht der Lampen getreten. Ihrer teilweisen Verwandtschaft mit der ‚Stummen' hatte sie es zu verdanken, daß sich Wagner in Wahrheit ganz besondere Mühe mit ihr gegeben hatte, indem er es namentlich darauf absah, alles, was darin den Geist jener Oper zurückrufen konnte, zur rechten Wirkung zu bringen. So verstärkte er das russische Bataillon, welches auf der Szene zur Unterstützung einer Revolution geworben wird, durch eine kräftige Anzahl von Militärsängern der Magdeburger Garnison zu einer ansehnlichen Masse, die namentlich den Theaterdirektor sehr erschreckte, und erzielte hiermit einen ganz gewaltigen Effekt. Die Kritik rühmte ‚die in jeder Beziehung gelungene Vorstellung, das vortrefflich gelungene Ensemble im ganzen und die lobenswerte Präzision im einzelnen.[1] Zu tadeln', fährt sie fort, ‚war höchstens, daß sich das Publikum nicht zahlreich genug eingefunden hatte'.[2] Wiederholungen fanden am 7. und 9. Februar statt; die Magdeburgische Zeitung hat dafür folgende rühmende Worte: ‚wir fühlen uns gedrungen, dem Herrn Musikdirektor Wagner unseren Dank für den unermüdlichen Fleiß und die emsige Tätigkeit, die er dem Einstudieren dieser Oper vorzugsweise gewidmet zu haben scheint, hiermit öffentlich auszusprechen. Möge sein eifriges Streben, uns Neues und Vollkommenes vorzuführen, stets von so glänzendem Erfolge gekrönt sein'. Und trotz alledem blieb es dabei, daß die Indolenz des Publikums, wie die dadurch bedingten finanziellen Verhältnisse des Theaters, ein Gedeihen nicht aufkommen ließen. Der mehrfach von uns angezogene Referent der Schumannschen Zeitschrift fährt daher, an dieser Stelle für jeden aufmerksamen Leser seine

---

[1] Mme. Pollert gab die Elisabeth, Dem. Schindler die Eudoxia, Dem. Limbach die Katharina, Herr Freimüller den Lestocq, Herr Krug den Goloschin, Herr Georg Bethmann den Straloff (Wilh. Hasse, ‚R. Wagner in Magdeburg' a. a. O.). — [2] ‚Das damalige Publikum zog, wie es scheint, den Besuch des Cirque Royal auf dem Neuen Markte vor, in dem Baptiste Loisset die große Pantomime ‚Mazeppa oder die Tataren' aufführte und den lebenden Hirsch Coco im Brillantfeuer auftreten ließ' (W. Hasse, a. a. O.).

Maske recht deutlich lüftend, in seiner Betrachtung fort: ‚An Herrn Wagner und seines- und meinesgleichen sehe ich, was für eine Qual es ist, in allen Nerven und Fasern Bewegung zu fühlen und mitten in dieser Handels- und Kriegsstadt wohnen zu müssen. Es ist hier ein sehr anständiges, vages Treiben, das nicht einmal zu einem entschiedenen Rückschritt führt, denn dieser ist doch wenigstens eine Bewegung, und man hätte Aussicht, auf diese Art wieder einmal in den Urzustand zurückzukommen, der zur Veränderung doch passabel angenehm sein müßte! — Aber nein, es steht'.

Unter diesen Umständen konnte der junge Künstler nichts Geeigneteres beginnen, als während des Winters mitten unter allen Berufspflichten die auf einige Zeit liegen gelassene Komposition des ‚Liebesverbotes' wieder aufzunehmen und in raschem Zuge zum Abschluß zu führen. Es galt sie eilig zu beenden; denn das klar vorausgesehene Ereignis einer vorzeitigen Auflösung der ganzen Operngesellschaft stand vor der Tür, und an ein Fortbestehen der Theaterunternehmung des würdigen Direktors Bethmann, unter irgend welcher Form, war nicht zu denken.[1] Dennoch rechnete Wagner mit Bestimmtheit darauf, daß die Aufführung seiner Oper durch das, ihm noch zu Gebote stehende, vorzügliche Personal zum Ausgangspunkt einer gründlichen Wendung seiner mißlichen Lage werden sollte. Von einer Gagenzahlung war seit lange nicht die Rede gewesen. Zur Entschädigung für seine Reisekosten vom vorigen Sommer hatte er jedoch eine Benefiz-Vorstellung zu fordern. Natürlich bestimmte er eine Aufführung seines Werkes dazu und bemühte sich hierbei, der Direktion diese ihm zu erweisende Gunst so wenig als möglich kostspielig zu machen. Da diese dessenungeachtet einige Auslagen für die neue Oper zu tragen hatte, verabredete er, daß die Einnahme der ersten Aufführung ihr überlassen werden sollte, wogegen er selbst nur die zweite für sich in Anspruch nahm. Wohl durfte er dabei auch eines materiellen Erfolges sich für ziemlich versichert halten. Hier war ein Werk, dessen Eindruck auf das Publikum unfehlbar vorauszusehen war, voll Feuer und Leben, und dabei gänzlich innerhalb des Rahmens der gewohnten Anforderungen gehalten. Daß die Zeit des Einstudierens und der Aufführung ganz an das Ende der Saison hinausgerückt wurde, erschien ihm gar nicht ungünstig: aller Voraussicht nach

[1] Der Chronist dieser denkwürdigen Theatersaison erwähnt unter den krampfhaften Versuchen, durch Experimente aller Art das Publikum anzulocken, sogar eine Vorstellung der ‚berühmten Pariser Tänzerin Romanine', welche im Laufe des Februar im Stadttheater unter lautem Beifall auf dem Drahtseil getanzt habe!! ‚Nur schüchtern wagt sich am 25. Februar ‚Don Juan' hervor, der zum Vorteil für Dem. Schindler in Szene geht. Für den 4. März wird ‚Norma' angekündigt, kommt aber erst am 8. heraus. Am 11. und 15. März wird sie wiederholt, am letztgenannten Datum ›zum Benefiz für Mme. Pollert wegen rückständiger Gage‹. Einige Tage später erklärt die Direktion in der Zeitung ihre Zahlungsunfähigkeit' W. Hasse, a. a. O.).

mußten doch gerade die letzten Vorstellungen des Opernpersonales mit ausnahmsweise besonderer Teilnahme beachtet werden, und auch seine persönliche Beliebtheit dabei mit ins Gewicht fallen.

So hatte er sich hoffnungsvoll auch gegen die Seinigen mitgeteilt, ohne ihnen den höchst zweifelhaften Stand der Dinge in Magdeburg zu verschweigen, wenngleich es ihm selbst im Laufe des Monats März noch nicht völlig zum Bewußtsein kam, in welchem Maße der Boden unter seinen Füßen unterminiert sei. ‚Daß Du dich nun fest bestimmt hast', schreibt ihm daraufhin die Mutter, ‚Deine Oper unter Deiner Leitung aufzuführen, ist mir eine große Beruhigung. Aber warum, guter Richard, wolltest Du auch den großen Vorteil aus Deinen Händen geben? Hat die Oper nur erst da gefallen, dann gehest Du mit mehr Sicherheit an andre, größere Bühnen. Nun, der liebe Gott segne Dich und Dein Vorhaben! ich fürchte immer, die Zeit, und Dinge, entreißen mir Dein Herz! Gott erhalte mir nur diesen Lohn auf Erden.' Über sein ferneres Verweilen in Magdeburg heißt es: ‚Du schreibst mir nicht, daß Du in Magdeburg bleibst; ich bitte Dich recht mütterlich, bleib' ja, wenn es nur möglich ist, da, und wenn Du auch mit der Hälfte Gage bleiben solltest, — da kannst Du freilich den Sommer über nichts von Deinen Schulden bezahlen.' Daß seine briefliche Nachricht, aus der großen Schwierigkeit seiner dortigen Verhältnisse heraus, eine besonders bittere Bemerkung über den Schwager Brockhaus enthalten haben müsse, darauf deutet eine andere Stelle desselben mütterlichen Schreibens: ‚Rosalien fiel Dein Brief in die Hände (denn daß ich ihr diesen Brief nicht zu lesen gegeben hätte, kannst Du wohl glauben), sie konnte sich den ganzen Weg nicht über Deine Herzlosigkeit beruhigen; ich bat sie, daß sie kein Redens bei Brockhausens davon machen sollte; sie hat es nicht getan, aber den ganzen Tag geweint! Es hat mich wohl gerührt, als kurz darnach Dr. Kühne[1] hier war und sie mit vieler Herzlichkeit von Dir und Deinem Talent sprach. Sie sagte, er möchte doch mit Ringelhardt zu der Aufführung Deiner Oper nach Magdeburg reisen — Kühne liebt und versteht Musik, und lebt nur in diesen Kreisen. Schreib' mir ja gewiß, zu welcher Zeit Du glaubst mit Deiner Oper fertig zu werden? Du kannst nicht genug glauben, wie sehr ich mich darauf freue! Und glaub' mir, die ganze Familie freut sich darauf, denn glaub' nur nicht, daß sie bösen Sinn gegen Dich haben. Verdenken kann ich Dir nicht, wenn Du jetzt Fritz vermeidest, — nach dem was zwischen Dir und ihm vorgefallen ist (S. 238), ist es gut, daß Gras darüber wächst und Du dir erst eine Stellung ihm gegenüber gibst. Jetzt hat er mit dem Hermann, seinem Bruder, eben diese Not! Der

[1] Dr. Gustav Kühne, nach Laubes Abgang 1835 an die ‚Zeitung für die elegante Welt' berufen, die er von da ab acht Jahre lang, bis Ende 1842, redigierte, wo sie Laube bekanntlich von neuem übernahm.

arbeitet nicht genug, denkt nicht an Geldverdienen, und die Brüder[1] haben Angst vor dem Geben . . .'

Soweit die liebevolle Stimme der Mutter, sie suchte ihm so viel Tröstliches zuzurufen, als in ihrer Macht stand. Leider mußten seine Aufführungspläne alsbald einen neuen Stoß erleiden: das von ihm noch ins Auge gefaßte, auf Ende April 1836 festgesetzte, vermeintliche ‚gute Ende der Saison' wurde — gar nicht erreicht. Die öffentlich in der Zeitung erklärte Zahlungsunfähigkeit der Direktion wirkte auf das Personal wie die ausgegebene Parole: rette sich, wer kann! Das Orchester revoltierte und war nur durch eine Benefizvorstellung zu beschwichtigen. Ebenso das Chorpersonal. Die beliebtesten Opernmitglieder, die sich anderweitig besser versorgen konnten, nahmen auswärtige Engagements an (Freimüller nach Leipzig, die Pollert an das Königstädtische Theater in Berlin) und der Direktion stand, bei ihrer erklärten Insolvenz, kein Mittel dagegen zur Verfügung. Nun ward ihm allerdings bange. Das Zustandekommen einer Aufführung seiner Oper erschien mehr als fraglich. Einzig der großen Beliebtheit, deren er sich bei allen Opernmitgliedern erfreute, hatte er es zu verdanken, daß sich die Sänger nicht nur zum Aushalten bis Ende März, sondern auch zur Übernahme des — in Anbetracht der kurzen Zeit — so anstrengenden Einstudierens seiner Oper bewegen ließen, an deren Partitur er kaum den letzten Federstrich gemacht. Sollten noch zwei Aufführungen zustande kommen, so war die Zeit so knapp bemessen, daß für sämtliche Proben nur zehn Tage zu Gebote standen. Und dabei handelte es sich keineswegs um ein leichtes Singspiel, sondern um eine große Oper mit zahlreichen und starken Ensemblesätzen. Nun wurden Orchester- und Gesangsstimmen ausgeschrieben, früh und abends mausgesetzt studiert. Die nach dem Breiten Weg hin belegenen Parterrelokalitäten des Theatergebäudes, welche damals zu Solo- und Chorproben benutzt wurden, sahen das Personal der Oper täglich versammelt, und den jungen Meister in vollster Tätigkeit. Trotzdem konnte er nicht verhindern, daß die Mitwirkenden, die sich ihm zur Liebe der besonderen Anstrengung unterzogen, ihre starken Partieen kaum halb auswendig wußten. Da es rein unmöglich war, bei den Geplagten zu einiger Sicherheit, namentlich des Gedächtnisses, zu gelangen, rechnete er schließlich auf ein Wunder, welches seiner bereits erlangten Geschicklichkeit im Dirigieren gelingen sollte. Welche eigentümliche Fähigkeit er schon damals besaß, den Sängern einzuhelfen und sie, trotz höchster Unsicherheit, in einem gewissen täuschenden Fluß zu erhalten, das zeigte sich in

[1] Friedrich und Heinrich, als Vertreter der Brockhausschen Firma, sind gemeint. Professor Hermann Brockhaus, damals Ottiliens Bräutigam, hat dem Meister immer am nächsten von ihnen gestanden daß auch er — nach Ansicht der Brüder — nicht genug sollte gearbeitet haben, klingt allerdings seltsam!; wogegen die reservierte Handlung der beiden andern Brüder gegen Wagner sich auch in seinem späteren Leben im wesentlichen immer gleich geblieben ist!

den wenigen Orchesterproben, wo er durch beständiges Souffl ieren, lautes Mitsingen und drastische Anrufe betreffs der nötigen Aktion, das Ganze so im Geleis erhielt, daß man glauben konnte, es müsse sich ganz erträglich ausnehmen. ‚Leider beachteten wir nicht, daß bei der Aufführung, in Anwesenheit des Publikums, all diese drastischen Mittel zur Bewegung der dramatisch-musikalischen Maschinerie sich einzig auf die Zeichen meines Taktstockes und die Arbeit meines Mienenspiels beschränken mußten!‘

Noch andere Hindernisse gab es zu besiegen. Die Polizei stieß sich an dem aufregenden Titel ‚das Liebesverbot‘; und hätte er diesen nicht geändert, so wäre schließlich gar der bloße Name des Stückes an dem gänzlichen Scheitern seiner Unternehmung Schuld gewesen. Es war in der Woche vor Ostern, und dem Theater waren Aufführungen lustiger oder gar frivoler Stücke in dieser Zeit untersagt. Glücklicherweise hatte die Magistratsperson, mit welcher er zu unterhandeln hatte, mit dem Gedichte selbst sich nicht näher eingelassen; und da der Autor versicherte, es sei nach einem sehr ernsten Shakespeareschen Stücke gearbeitet, begnügte man sich mit der Abänderung des Titels, wogegen die Benennung ‚die Novize von Palermo‘ nichts Bedenkliches zu haben schien.[1] Schlimmer war es, daß auch die Zuschauer über den eigentlichen Inhalt der Handlung im Dunkeln bleiben sollten: denn die Direktion brachte den Druck von Textbüchern nicht mehr zustande.

Die erste Aufführung war ursprünglich auf Sonntag, den 27. März angesetzt gewesen. Zwar nicht ‚Kühne und Ringelhardt‘, wohl aber die treue Mutter kündigte ihren Besuch von Leipzig aus dazu an. In rührend freudigen Zeilen, vom 24. datiert, meldet sie — offenbar auf seine Einladung hin — ihre Ankunft: ‚Ich komme, und freue mich recht von Herzen auf Dich. Ja auf Dich! dann auch auf Deine Oper, aber da schlägt das Herz der Mutter ängstlich. — Wie es auch komme, es heißt genug: Du hast eine Oper geschrieben und nicht aufgeführt, eine zweite geschrieben und — aufgeführt,[2] also einen großen Schritt vorwärts getan! Doch davon mündlich. Morgen,

[1] Der ganze Vorgang spiegelt sich in den Anzeigen der Magdeburgischen Zeitung wieder, in deren erster der Titel ‚Das Liebesverbot‘ noch beibehalten, in der zweiten hingegen weggefallen ist. Hier der Wortlaut beider: ‚(Theateranzeige.) Morgen, Sonntag, den 27. März, Abonnement suspendu, zu vollen Preisen, jedoch mit Annahme der Abonnementsbillets gegen Aufzahlung, zum ersten Male: Das Liebesverbot oder: Die Novize von Palermo, große komische Oper in 2 Aufzügen von Richard Wagner.‘ Dagegen lautet die Anzeige vom 29. März: ‚(Theateranzeige.) Heute, Dienstag, den 29. März (Abonnement suspendu usw. wie oben) zum ersten Male: Die Novize von Palermo, große Oper in 2 Akten, Komposition und Dichtung von Richardt (sic) Wagner. Die Direktion.‘ — [2] Im Original fehlt der Gedankenstrich vor dem Worte ‚aufgeführt‘, dagegen ist letzteres bei der Wiederholung (also da, wo wir den Strich gesetzt) zum Zweck einer entsprechenden Hervorhebung durch einen großen Anfangsbuchstaben gekennzeichnet. Vgl. das auf S. 36 dieses vorliegenden Bandes über ihre originelle Orthographie Gesagte.

sei es abends mit dem Eilwagen, oder mittags mit dem Lohnkutscher, reise ich von hier ab und komme also Sonnabend Abend gewiß in Magdeburg an; (ich) bitte Dich, mich bei Dir aufzunehmen, ich will die zwei Nächte bei Dir auf dem Sofa schlafen. Sorge dafür, daß ich bei meiner Ankunft in Deine Wohnung kann.‘ Wie es schließlich kam, daß sie nach dieser zuversichtlichen Anmeldung doch *nicht* eintraf, darüber hat sich keine Nachricht erhalten. Inzwischen war die Aufführung vom Sonntag auf *Dienstag, den 29. März vertagt* worden; vermutlich, weil die Mitwirkenden ihre Partieen noch nicht beherrschten. Eine Nachtprobe des Orchesters war ihr vorausgegangen, zu welcher die Musiker bloß durch die Aussicht auf ein opulentes Abendessen zu gewinnen gewesen waren. Die Vormerkungen waren zahlreich, das Haus am Abend außerordentlich gefüllt, die Spannung groß und allgemein. Aber die Sänger, namentlich des männlichen Personals, waren infolge der übereilten Aufführung so unsicher, daß hierdurch eine vom Anfang bis zum Ende alle Wirksamkeit ihrer Rollen lähmende Befangenheit entstand. Der erste Tenorist, Freimüller, mit dem schwächsten Gedächtnis begabt, suchte dem lebhaften und aufregenden Charakter der Rolle des *Luzio*, durch seine in ‚Fra Diavolo‘ und ‚Zampa‘ erlangte Routine, namentlich aber auch durch einen unmäßig dicken flatternden bunten Federbusch, mit bestem Willen aufzuhelfen. Trotzdem war es dem Publikum nicht zu verdenken, daß es, besonders in Ermangelung von Textbüchern, über die Vorgänge der nur gesungenen Handlung im Unklaren blieb. Mit Ausnahme einiger Partieen der Sängerinnen, welche auch beifällig aufgenommen wurden, blieb das Ganze, welches von dem Autor auf eine kecke, energische Aktion und Sprache abgesehen war, ein musikalisches Schattenspiel auf der Szene, zu welcher das Orchester mit oft übertriebenem Geräusch seine unerklärlichen Ergüsse zum besten gab. ‚Als charakteristisch für meine Behandlung der Tonfarben erwähne ich, daß der Direktor eines preußischen Militärmusikkorps, welchem übrigens die Sache gefallen hatte, mir für zukünftige Arbeiten doch eine wohlgemeinte Anleitung zur Behandlung der türkischen Trommel zu geben für nötig hielt.‘[1] Die Vorstellung war allen, wie ein Traum; kein Mensch konnte einen Begriff von der Sache bekommen; dennoch wurde, was halbwegs gut ging, gehörig applaudiert.

Wohl fühlend, daß sein Werk keinen Eindruck hervorgebracht und das Publikum in einer gänzlich unentschiedenen Stimmung darüber gelassen hatte, was dies Alles eigentlich zu sagen gehabt, rechnete er dennoch, in Anbetracht des Umstandes, daß es die letzte Aufführung des Opernpersonals war, auf eine gute, ja große Einnahme von der *zweiten* Vorstellung, weshalb er sich denn auch nicht hindern ließ, die sogenannten ‚vollen Preise‘ für den Eintritt zu verlangen.[2] ‚Ob bis zum Beginn der Ouvertüre‘, so erzählt er selbst, ‚sich

[1] R. Wagner, Ges. Schriften I, 31. — [2] Hier der Wortlaut der Theateranzeige: ‚Heute,

einige Menschen im Saale eingefunden haben würden, kann ich nicht genau ermessen: ungefähr eine Viertelstunde vor dem beabsichtigten Beginn sah ich meine Hauswirtin mit ihrem Gemahl, und sehr auffallenderweise einen polnischen Juden im vollen Kostüm in den Sperrsitzen des Parterres. Dem ohngeachtet hoffte ich noch auf Zuwachs.' Aber ein Unstern schien über dieser Aufführung zu walten. Ein Eifersuchtskonflikt zwischen dem Gemahl der ersten Sängerin, der Darstellerin der Isabella (Madame Pollert) und dem zweiten Tenoristen, einem sehr jungen hübschen Menschen, dem Sänger des Claudio (Schreiber), führte, eine Viertelstunde vor dem Beginn der Vorstellung, zu den unerhörtesten Szenen hinter den Kulissen. Der gekränkte Gatte hielt die lang ersehnte Gelegenheit für gekommen, wo er an dem Liebhaber seiner Frau Rache zu nehmen habe: Claudio ward stark von ihm geschlagen und gestoßen, so daß der Unglückliche mit blutendem Gesicht in die Garderobe entweichen mußte. Isabella erhielt hiervon Kunde, stürzte verzweiflungsvoll ihrem tobenden Gemahl entgegen, und erhielt von diesem so starke Püffe, daß sie darüber in Krämpfe verfiel. Die Verwirrung im Personal kannte bald keine Grenze mehr. Für und wider ward Partei genommen, und es fehlte wenig, daß es zu einer allgemeinen Schlägerei gekommen wäre, da es schien, als dünkte dieser unglückselige Abend allen geeignet, schließliche Abrechnung für vermeintliche gegenseitige Beleidigungen zu nehmen. So viel stellte sich heraus, daß das unter dem Liebesverbot des Gatten Isabellas leidende Paar unfähig geworden war, heute aufzutreten. Der Regisseur wurde vor den Vorhang geschickt, um dem Publikum anzukündigen, daß ‚eingetretener Hindernisse halber' die angesagte Aufführung nicht stattfinden könne.

Eine Komödiantenrauferei als Verhinderung der Wiederholung seiner Oper, — das war der letzte Eindruck aus seiner ersten Dirigententätigkeit an einem deutschen Theater! Und dazu war die vereitelte Benefizvorstellung, durch den Ausfall der damit verknüpften notwendigen Einnahme, in materieller Beziehung der denkbar ungünstigste Abschluß seiner Magdeburger Musikdirektorlaufbahn. Hatte es für den, bei seinem Eintritt in diese Funktion zum erstenmal auf sich selbst Gestellten gegolten, zu den praktischen Erfahrungen

---

Mittwoch, den 30. März (Abonnement suspendu, zu vollen Preisen, zum Benefiz für Herrn Musikdirektor Richard Wagner), zum zweiten Male: Die Novize von Palermo, große Oper in 2 Aufzügen, Dichtung und Komposition von Richard Wagner. — (Wegen eintretender Osterfeiertage bleibt das Theater bis zum 3. April, als dem ersten Osterfeiertag, geschlossen.)' Daran schließt sich die Anzeige des Benefizianten: ‚Ein verehrtes Publikum gebe ich mir hiermit die Ehre zu benachrichtigen, daß heute, am 30. März, die von mir komponierte Oper: Die Novize von Palermo, zu meinem Benefiz, und zugleich als letzte Darstellung unserer Oper, aufgeführt wird, und bitte daher ein hochzuverehrendes Publikum um eine gütige Teilnahme, wozu ganz ergebenst einladet: Richard Wagner, Musikdirektor des Magdeburger Stadttheaters' (Magdeburg. Zeitung vom 29. Mai 1836).

in seiner Kunst nun auch Erfahrungen des Lebens zu sammeln, so mußte er allzu bald in schonungslosester Weise das Zutreffende der Goetheschen Weisheitsformel an sich erproben: ‚Erfahrung besteht darin, daß man erfährt, was man nicht zu erfahren wünscht'. Und ach! leider auch: was es nicht einmal zu erfahren lohnt! Denn jene zehrenden Kämpfe mit den Nichtigkeiten des Lebens, jene harten Nöte und Entbehrungen, welche dazu geeignet sein mögen, haltlose Charaktere in sich selber zu kräftigen, wie Stürme den Baum in seinen Wurzeln befestigen, — wie sehr werden sie zur sinnlos grausamen Marter für die höher veranlagte Natur, die an ihnen ihre Kräfte vergeuden muß, anstatt sie im Dienst ihrer wahren inneren Entwickelung, dem unabweisbaren Triebe folgend, selbst im Irren rastlos zu betätigen!

Zunächst war seine Situation nach jeder Richtung hin eine hoffnungslose. Sie legte den Grund zu den außerordentlichen wirtschaftlichen Schwierigkeiten seiner Existenz in den nächstfolgenden Jahren. Bei alledem hatte ihn seine früh ergriffene (besser gesagt: ihm aufgedrängte) Selbständigkeit doch auch noch zu mancher jugendlichen Unbesonnenheit verleitet. Dafür meldete sich nun der ‚Ernst des Lebens' und brach mit seiner vollen Wucht über ihn herein. Geldnot und Schulden plagten ihn von allen Seiten. Er tastete hierhin und dorthin, um einen Anhalt zu gewinnen. In einem bald darauf geschriebenen Brief an die Mutter heißt es: ‚Also Klara ist bei Euch, das gute, gute Geschöpf! — Wie geht es denn nur mit ihrem Manne? In meiner furchtbarsten Not und Verzweiflung schrieb ich ihm einmal von Magdeburg aus, — habe aber keine Antwort erhalten'. An dem eintönigen Grau seines Horizontes zeigte sich dem Genußfreudigen und Liebesbedürftigen kein noch so schmaler Streifen eines heiteren Himmelsblau.

V.

Rosalie Wagner.

Das Tannhäuser-Naturell. — Schwierige äußere Verhältnisse. — Leipzig: Versuche, das ‚Liebesverbot‘ zur Aufführung zu bringen. — Sorgende Teilnahme der Schwester Rosalie. — Ihre zeitweilige Zurücksetzung als Darstellerin. — Verheiratung mit Oswald Marbach. — Geburt einer Tochter und plötzlicher Tod Rosaliens.

Muß dem Künstler eine besonders erregte Leidenschaftlichkeit zugesprochen werden, so büßt er diese dadurch, daß nur Er darunter zu leiden hat, während der Kaltblütige sich immer die Wolle zu seiner Wärmung aufzufinden weiß.

Richard Wagner.

Das Naturell Wagners, wie es sich in dem Jahrzehnt seit der Wendung von 1834 entfaltet, gemahnt in seinen schroff gegensätzlichen Äußerungen bei innerstem Beharren seines Grundwesens durchaus an den ‚Tannhäuser‘. Wenn sich, in der Folge seiner weiteren Entwickelung, die freie Herrlichkeit der Siegfried-Natur, oder der weltversöhnte Ernst seines Hans Sachs, als der reinste Ausdruck dieses Wesens offenbart, so steht der werdende Wagner in seinem heißen Drang nach einem noch ungekannten Ziele, in seiner Lebensfreudigkeit, seiner bereits deutlich angebahnten immer entschiedeneren Ausstoßung durch die herrschende ‚gediegene‘ Musiker-Klasse, in Gesinnung und Schicksalen seinem Wartburghelden am nächsten. Als das ihm Wesentliche im Charakter des ‚Tannhäuser‘ bezeichnet Wagner ‚das stets unmittelbar tätige Erfülltsein von der Empfindung der gegenwärtigen Situation‘; in den schroffsten Gegensätzen, im heftigsten Wechsel der Äußerungen dieses Erfülltseins sind Held und Dichter sich gleich, und — bleiben dabei doch immer ganz sie selbst. In der Aufnahme seines Kampfes gegen die ‚Gelehrtheit in der Musik‘, gegen Fuge und Oratorium, — wie ist der junge Künstler da ganz Wagner! Erst in viel späteren reiferen Jahren gibt er dem gleichen Gedanken die veränderte Fassung des ‚Judentums in der Musik‘; ihrem Inhalt nach aber ist die spätere, umfassendere Erkenntnis bereits in seinem frühesten Programm klar und deutlich enthalten. Aus unabwendbar innerer Notwendigkeit strebt er mit stürmischer Leidenschaft aus jener Oratoriensphäre hinaus dem Venusberg der italienischen

Opernmelodik nach, und ist dabei wieder ganz Wagner! Die freudig verführerischen Reigenklänge des Venusberges verlocken bloß die, ‚in deren Herzen bereits wilde sinnliche Sehnsucht keimt', — jene zahmen Lyriker, Gewandhaus-, Oratorien- und Kammermusiker waren vor ihren Verführungen außer Schußweite. Und dann später im kalten fremden Paris, wenn ihn dort die Anhörung der neunten Symphonie erschüttert und übermannt, in schroffer Umkehr den abgeschworenen Idealen seines Jugendglaubens, seiner Jünglingszeit wieder zuführt, — wie ist er da vollends ganz Wagner! Durch alle Gegensätze reißt ihn dasselbe innere Gesetz einer wahrhaftigen Künstlernatur auf unbekannten, ungebahnten Wegen fort, dem hohen Ziele zu, durch Tageshelle wie durch Nacht und Not. Und erst am fernen Ausgang erkennen wir, wohin alle diese Fäden münden!

Eine schwere Zeit der Sorgen und Entbehrungen war, wie bereits erwähnt, über den jungen Meister hereingebrochen. Alsbald nach der gescheiterten Aufführung seiner Oper zerstob das nur mit Mühe zusammengehaltene Personal des ‚Liebesverbotes' nach allen Himmelsrichtungen. Direktor Bethmann setzte seine Experimente in Stralsund (später in Rostock) weiter fort; Luzio-Freimüller ging nach Leipzig, die Pollert und die Limbach an das Königstädtische Theater in Berlin usw. usw. Zurück blieben nur seine ortsansässigen Gläubiger, und deren gab es nicht wenig. Am 11. April, genau zehn Tage nach dem gänzlichen Scheitern seiner letzten auf Magdeburg gesetzten Hoffnungen, fand in der Nikolaikirche zu Dresden die Trauung seiner Schwester Ottilie mit dem gelehrten und geistvollen Sanskritisten Dr. Hermann Brockhaus (S. 249/50) statt, der sich nach einem längeren Aufenthalt in Kopenhagen, Paris, London und Oxford soeben als Privatgelehrter in behaglichen Verhältnissen daselbst niedergelassen hatte. Wagner blieb der Vermählungsfeier fern, und verbrachte in dem vereinsamten Magdeburg, getrennt von den Seinen, eine bittere Zeit des unfruchtbaren Ringens, — zu stolz, um sich von begünstigteren Nahestehenden helfen zu lassen, und doch zunächst ohne Aussicht für ein anderweitiges Engagement oder eine Aufführung seiner neuen Oper. Sich noch einmal an den begüterten Schwager Friedrich zu wenden, konnte ihm nach dem bisher Erlebten auch nicht entfernt in den Sinn kommen. Wußte er doch, daß diese Demütigung ganz vergeblich gewesen wäre, hatte ihm doch selbst die Mutter davon abgeraten!

Er sagt später im Rückblick auf diese Periode: die unter ungünstigen Umständen mit gewaltsamem Eigensinn durchgesetzte, gänzlich verunglückte Aufführung seines Werkes habe ihn wohl geärgert; doch habe ihn dieser Eindruck noch keineswegs von dem Leichtsinn zu heilen vermocht, mit dem er damals alles anfaßte. Ein so strenges Urteil über sein damaliges Verhalten ist freilich, außer ihm selbst, Niemand zu fällen, oder es auch nur uneingeschränkt zu adoptieren berechtigt. Ohne das Maß von ‚Leichtsinn', welches er sich bis dahin etwa vorzuwerfen hatte, wäre er eben nicht ‚Wagner' gewesen. Ziehen

wir jedoch andererseits die folgerechte Kette bedingender Momente für seine damalige Situation in Betracht: die abenteuerliche Mangelhaftigkeit der Magdeburger Direktionsführung, die ausbleibenden Gagenzahlungen, den endlichen Bankerott des Theaters, — so ist es schwer zu sagen, was er unter solchen Umständen Anderes und Besseres hätte tun sollen, als er wirklich tat. Für jetzt galt es, die Zähne aufeinander beißen und in voller Zurückgezogenheit auf eine günstigere Wendung seiner Lage hinarbeiten. Zu diesen Bemühungen gehört der am 19. April 1836 verfaßte, mehrerwähnte Bericht für die Schumannsche Zeitschrift, dem wir im vorausgegangenen Kapitel einige Bruchstücke zur Charakteristik der dortigen Zustände entnahmen. Am Schlusse des Berichts ist denn auch von der ‚übereilten und übers Knie gebrochenen' Aufführung seiner Oper die Rede, von dem Werke selbst natürlich nur in sehr zurückhaltender Weise, und in den engen Grenzen, die ihm sein Gefühl für eine solche Selbstbeurteilung vorschrieb. ‚Ich kann nicht begreifen', heißt es da, ‚was den Komponisten bewegen konnte, ein Werk, wie diese Oper, zum ersten Male in Magdeburg aufzuführen. Es tut mir übrigens leid, mich darüber nicht ganz aussprechen zu können, — was ist eine einzige Aufführung, und diese nicht einmal klar und deutlich? So viel aber weiß ich, daß das Werk, wenn es dem Komponisten glückt, es an guten Orten aufführen zu lassen, durchdringen wird. Es ist viel darin, und, was mir gefällt, es klingt alles, es ist Musik und Melodie, was wir bei unserer deutschen Oper jetzt so ziemlich suchen müssen.'

Im Interesse dieses Werkes wandte er sich denn auch auf kurze Zeit wieder nach Leipzig zurück: wo anders als in der Vaterstadt, die seine Erstlingsarbeiten mit aufmunterndem Beifall entgegengenommen, sollte er auf eine Aufführung seiner Oper zählen können? Gerade dieses Werk, das sich dem zur Herrschaft gelangten italienisch-französischen Geschmacke gegenüber so wenig spröde verhielt, durfte er am ehesten anstatt der nun aufgegebenen ‚Feen' einzuschieben hoffen. Von neuem trat er mit Ringelhardt in Unterhandlung. Leider hatte dieser kluge Spekulant soeben mit der Inszenierung einer neuen romantischen Oper Marschners, ‚die Feuerbraut, oder: das Schloß am Ätna' (Text von Klingemann), sehr üble Erfahrungen gemacht. Es war darin zu sichtlich alles benutzt und aufgehäuft, was Effekt machen konnte und anderwärts in ähnlicher Art bereits gefallen hatte; der Beifall war geteilt und das Werk verschwand nach wenigen Aufführungen vom Repertoire. ‚Wäre diese Oper von Dir gewesen', hatte ihm die Mutter darüber nach Magdeburg geschrieben, ‚ich hätte alle Hoffnung für Dein Talent verloren: so elend und schlecht ist Musik und Sujet.' Um die Teilnahme des Direktors für seine neue Arbeit anzuregen, bot Wagner dessen eigener, eben damals an der Leipziger Oper debütierenden Tochter die Partie der Marianne an, ohne doch etwas damit zu erreichen. Vielmehr ergriff der Darsteller Ifflandscher und Kotze-

buescher Väterrollen gegen diesen Vorschlag den nicht übel klingenden Vorwand, daß er, abgesehen von allen sonstigen Schwierigkeiten, die sich der augenblicklichen Vorführung einer Opernnovität entgegenstellten, für seine Person an der jungeuropäischen Tendenz des Sujets einen Anstoß nehme. ‚Wenn der Magistrat Leipzigs', so behauptete er, ‚seine Erlaubnis zur Aufführung der Oper nicht verweigern würde, woran er aus Hochachtung vor dieser Behörde sehr zweifelte, so würde er, als gewissenhafter Vater seiner Tochter, ihr doch keinesfalls gestatten, darin aufzutreten'. Es war bitter genug, daß mit dieser kategorischen Erklärung eines sonderbar empfindlichen Sittlichkeitsgefühles der Leipziger Direktion dem Autor die Hoffnung völlig abgeschnitten wurde, die ihm in seiner bedrängten Lage eine Stütze hätte sein können. Mit den Leipziger Kunstgenossen, wie Schumann und Karl Banck, den er in Magdeburg kennen gelernt und der sich über die Musik des ‚Liebesverbotes' sehr befriedigt ausgesprochen,[1] trat er während dieses Aufenthaltes nur in flüchtige Berührung; der Zugang zu den Gewandhauskonzerten blieb ihm verschlossen. Es duldete ihn überhaupt für jetzt nicht lange in der entfremdet dünkenden heimatlichen Umgebung.

Unter den Seinigen nahm, außer dem treuen Mutterherzen, niemand lebhafter an seinem Schicksal teil, als die Schwesterliebe Rosaliens. Mit ihr verband ihn seit seiner frühen Knaben- und Jünglingszeit eine ganz besondere Zuneigung, die seinerseits wohl eine schwärmerisch liebevolle Verehrung und zarteste Teilnahme an ihrem Wohlergehen genannt werden darf. Wenn er sie hinsichtlich ihrer zukünftigen Bestimmung zuweilen in einer bangenden Schwermut fand, ging ihm das so nahe, wie es sich u. a. in den Schlußworten seines früher von uns zitierten Briefes aus Prag vom August 1834 ausspricht: ‚Leb' wohl, meine Rosalie, und weine nicht wieder, wenn Du abends nach Hause kommst, und dich in Deiner Kammer auskleidest; ich war in Deiner Stube und hörte Dich.'[2] Wenn wir den Wagner dieser Periode uns unter dem Bilde des Tannhäuser vergegenwärtigen, so war sie in ihrem unbeirrten Glauben an ihn, wo alles ihn aufgab, in Wahrheit seine ‚Elisabeth'. Züge ihres Wesens hat Wagner in die reine, hoheitsvolle Gestalt der Isabella gebannt; als die äußere und innere Entfernung zwischen ihm und den Seinen in der Folge zunahm, mußte sie, welche die eigene Mutter — im späteren Zurückdenken an sie — den ‚Engel Rosalie', ‚meine heilige Rosalie'

[1] ‚Weiß nun der T . . ., wie's kam', heißt es in einem weiterhin zu erwähnenden Briefe an Schumann (Königsberg, 3. Dez. 1836, ‚aber ich halte die Oper nicht für schlecht, und derselben Meinung war auch ungefähr unser Freund Banck, den ich damit bekannt machte'. — [2] Die Umgebung für den hier angedeuteten Vorgang ist noch im Pichhof vor dem Hallischen Tore zu denken. Das Original dieses Briefes, aus dem wir bereits zuvor einige erzählende Bruchstücke mitteilten, befindet sich, laut unserer Angabe auf S. 214 Anm. dieses Bandes im Besitz der einzigen Tochter Rosaliens, Frau Prof. Rosalie Frey geb. Marbach.

nennt, in ihrem tieffühlenden, warmen Gemüt wahre Elisabethschmerzen um ihn erdulden. Sie war es gewesen, die zu seiner Zeit bei Direktor und Kapellmeister nach ihren Kräften alles in Bewegung gebracht hatte, um die erwünschte Aufführung der ‚Feen', auch in seiner Abwesenheit, gegen alle vorgeschützten Scheinhindernisse durchzusetzen. Sie hatte ihn getreulich über Erfolge und Mißerfolge, über das Steigen und Sinken der Aussichten auf dem Laufenden erhalten, und von ihren nach Magdeburg flatternden Briefchen auf zierlichem goldgerändertem grünem Papier, worin sie dem Bruder berichtet, wie sie eben ‚trotz Sturm und Regen von Stegmayer komme', oder welche neue Ausreden der schlaue Fuchs Ringelhardt für seine Wortbrüchigkeit ersonnen habe, (— zugleich den rührendsten Zeugnissen inniger schwesterlicher Zärtlichkeit! —) haben sich mehrere in Wagners pietätvoller Aufbewahrung erhalten und sind noch jetzt ein treu gehegter kostbarer Besitz des Hauses Wahnfried. Indeß hätte sie nicht der zartsinnig edle Charakter sein können, der sie war, wäre ihr auch nur eine Spur jener komödiantisch undeutschen, eindringlichen und aufdrängenden, einschmeichelnden und intriguirenden Fähigkeit zu eigen gewesen, die auf dem eigentümlichen Boden unseres Theaterwesens in jeder Sache und unter allen Umständen unfehlbar und einzig den Sieg davonträgt. Im Gegenteil mochte sie es schmerzlich empfinden, gerade in *den* Jahren, wo sie den Angelegenheiten des Bruders durch ihren Einfluß hätte von Nutzen sein können, vielmehr sogar ihr *eigenes* Ansehen als Darstellerin durch neu aufkommende Rivalitäten und eine dadurch bedingte Zurücksetzung zeitweilig beeinträchtigt zu sehen.

Der hier gemeinte dreijährige Zeitraum fällt genau mit dem Eintritt der Ringelhardtschen Direktionsführung zusammen und spricht sich deutlich in den damaligen öffentlichen Urteilen über ihre Leistungen aus. Bereits bei einer früheren Besprechung ihrer Darstellung der ‚Stummen' in Aubers Oper treffen wir gelegentlich auf den frommen Wunsch: ‚Wir wären wohl begierig, die Fenella einmal von einer *brünetten*, feurigen, mehr dem italienischen, südlich kräftigen Charakter zusagenden Darstellerin zu sehen'.[1] Sogleich mit dem ersten Beginn der Ringelhardtschen Periode, im August 1832, tritt das nicht umsonst beschworene ‚brünette' Prinzip in Gestalt einer echt orientalischen Schönheit, einer Dem. Therese Reimann, welche die Theaterbesucher namentlich als ‚Julia' bezauberte, auf den Plan. Anfänglich heißt es von ihr bloß: ‚Talent und eine gewisse Routine lassen sich ihr nicht absprechen, doch bedarf sie noch sehr der Ausbildung und Vervollkommnung'.[2] Dabei bleibt es aber nicht; kaum ein halbes Jahr später, im April 1833, hat sich das Verhältnis ganz entschieden zu ihren Gunsten verändert. ‚Aus dem weiblichen Personale', lesen wir da, ‚müssen wir *obenan stellen* Dem. Reimann, eine junge, liebens-

[1] Didaskalien der Abendzeitung Nr. 4 (Febr. 1830). — [2] Ebenda, Nr. 211 (Aug. 1832).

würdige und geistreiche Dame, die in den Partien der ersten Liebhaberinnen schon einige Male Unübertreffliches geleistet hat. Die dritte Stelle im weiblichen Personale unseres Theaters nimmt Dem. Rosalie Wagner ein: im Tragischen hat diese Dame nur eine Rolle, wo sie unbestreitbares Lob verdient, wo man ihre Auffassungs- und Darstellungsgabe bewundern muß: das ist die Rolle Gretchens im ›Faust‹. Ihr Rivalisieren mit Dem. R. — wir denken u. a. an die ›Stumme von Portici‹ — hat nicht den günstigsten Erfolg für sie gehabt'.[1] Und wiederum ein Jahr später, im August 1834: ‚Dem. Wagner ist, im öfteren Konflikt mit Dem. R., oft in unangenehmer Lage, und es hat den Anschein, als ob der Nimbus, dessen sich ihre glückliche Nebenbuhlerin bemächtigt hat, nicht selten ihren Glanz vor den Augen des Publikums verdunkele. Nichtsdestoweniger wird ihr der gebührende Beifall zuteil, und wird ihr zuteil werden, so lange noch ihre Darstellung des Gretchen im Goetheschen ›Faust‹ eine gerechte Anerkennung finden wird'.[2] Erst nach dem Abgang der gefährlichen ›brünetten‹ Kollegin — sie wurde 1835 als inzwischen verheiratete Mad. Dessoir[3] nach Breslau engagiert — finden wir Rosalie wieder unumwunden als die ‚erste und einzige Stütze des Schauspiels' erwähnt.[4] Die vorstehende gedrängte Zusammenstellung einiger gleichzeitiger kritischer Kundgebungen, welchen wir hier zunächst nur als dem kürzesten Ausdruck persönlicher Erfahrungen der redlich strebenden Künstlerin eine Stelle eingeräumt haben, repräsentiert allerdings zugleich ein charakteristisches Blatt in der Geschichte des deutschen Theaters überhaupt: gleichsam eine der ersten Seiten eines neuen Abschnittes derselben, mit der vielversprechenden Aufschrift: ‚ex oriente lux', — dessen letztes Blatt vielleicht dereinst unsere glücklicheren Enkel umblättern dürften!

Wer den Charakter Rosaliens nach mancher vorhergehenden Andeutung richtig zu beurteilen gelernt hat, wird sich sagen, daß ein Wesen dieser Art wohl unter unverdienter Zurücksetzung leiden, dadurch aber zu keiner Mißgunst oder Bitterkeit hingerissen werden konnte. ‚Sie wollte nicht mehr sein und nicht mehr scheinen als sie war', sagt die Mutter von ihr. An der Erkenntnis ihrer Unzulänglichkeiten hat es ihr selbst am wenigsten gefehlt; und indem sie sich der Schranken ihres künstlerischen Vermögens oft schmerzlicher bewußt war, als ihrer unbestrittenen Erfolge, blieb sie in rastlosem Studium auf die Erweiterung der ihr gesteckten Grenzen bedacht. Durch jungfräulich mädchenhafte Zartheit des Spieles, frei von jeder Koketterie und Affektation, durch die

[1] Didaskalien der Abendzeitung Nr. 136 April 1833. — [2] Ebenda Nr. 201 August 1834. — [3] Des in der Theatergeschichte nicht unbekannten Schauspielers Ludwig Dessoir Levi Dessauer, gedenkt Gutzkow noch spät in seinen Erinnerungen als eines ‚idealen Liebhaberspielers mit langem schwarzen Haar!' ‚Seine Gattin, die sich später von ihm trennte, Therese, besaß lange Jahre hindurch das Herz der Leipziger' Gutzkow, Rückblicke S. 112. — [4] Didaskalien der Abendzeitung Nr. 36 Febr. 1835.

Anmut ihrer zierlichen schlanken Erscheinung, gewann sie sich aller Herzen; ihr Organ besaß, bei Vermeidung der Überanstrengung, in seinem eigentlichen Wirkungskreise viel Rührendes, und sie hat ihren Eindruck stets da am sichersten erreicht, wo sie sich nicht in der Anwendung ihrer Mittel übernahm. Spuren von Manieriertheit und Verbildung, oder unrichtiger Anwendung dieser Mittel stellten sich (nach den uns vorliegenden Zeugnissen) ein, wo das Studium und Ringen nach Kunst zu sichtbar hervortrat. Sie ließ sich dann wohl, besonders in der Darstellung leidenschaftlicher Partien, zu einer gewissen Unruhe verleiten, welche an die Worte des Oehlenschlägerschen Correggio erinnerte: ‚Ich bin stets hingerissen, Raphael reißt hin'. Mehr als alles Studium aber wirkte in ihren stets tiefbeseelten, lieblichen Gebilden das Ganze und Einheitliche ihrer wahrhaft weiblichen liebevollen Persönlichkeit: diese war in den Gestaltungen ihrer Kunst nicht minder eindrucksvoll, als sie von ihr in ihren Familienbeziehungen als Tochter, Schwester und — Gattin bewährt worden ist.

Als Wagner im Sommer 1836 nach kurzem Verweilen Leipzig wieder verließ, um sich bei der Aussichtslosigkeit der heimischen Verhältnisse in irgend welche entlegene Fremde zu stürzen, blickte sie ihm mit banger Sorge nach. Er sollte die Schwester nicht wiedersehen, und erst nach neuen bitteren Erfahrungen in der heftig erstrebten Ferne durch die erschütternde Kunde von ihrem Verlust betroffen werden. Um die Zeit dieses letzten Abschiedes war sie die Braut des noch ganz jungen Gelehrten und talentvollen Schriftstellers Dr. Gotthard Oswald Marbach, der sich seit wenigen Jahren (1833) an der Universität Leipzig als Privatdozent der Philosophie und Physik habilitiert und durch tüchtiges Wirken, gründliches Streben und vielseitige Bildung allgemeine Achtung erworben hatte. Am 24. Oktober 1836 reichte sie ihm in demselben Pfarrkirchlein zu Schönefeld, in welchem einst der Großvater getraut worden war, zu innig beglückendem Bunde die Hand. Für die Mutter war es eine schwere Trennung, gerade diese Tochter von sich zu lassen, die sie am längsten um sich gehabt, an der sie mit fast verehrender Zärtlichkeit hing. Trost war es ihr, sich in ihren Empfindungen von dem jungen Gatten verstanden und in der Häuslichkeit ihrer Kinder jederzeit willkommen zu wissen. ‚Beide lebten nur sich und ihrem stillen häuslichen Glück', heißt es in einem ihrer in Wahnfried erhaltenen Briefe. ‚Ihre Einrichtung war klein, nett und sauber, aber anspruchslos; deshalb war ein Jeder, der bei ihr eintrat, beglückt und fröhlich. Und so hatte ich diese Tochter doch noch, sah sie, und sah sie in den Armen eines geachteten Mannes.' Aber schon nach einjähriger Ehe ward ihr Lebensfaden jäh und plötzlich durchschnitten. Sie starb, fünf Tage nach der Geburt eines Töchterchens, Margarete Johanna Rosalie, am 12. Oktober 1837. Wir begegnen in Marbachs ‚Buch der Liebe' einer Folge von Sonetten, welche dem Schmerz des überlebenden Gatten Ausdruck zu

geben ringen. Das letzte in ihrer Reihe sei an den Schluß dieses Abschnittes unserer Erzählung gestellt.

‚Nicht hat der Tod dich Teure mir entwunden —
Hab' ich doch deinen Geist in mich gesogen;
Aus deinem Aug' in meins ist er geflogen
Und hat im Herzen liebe Stätte funden.

So ist auch meine Seel' an dich gebunden
Und ist dir gern und willig nachgezogen;
Du schlummerst süß, weil Träume dich umwogen,
Die deiner Liebe süßes Glück bekunden.

Du träumst von Leben und dein Traum ist Wahrheit;
Ich sehe wachend Tod, mein Wachen lügt;
Doch träumend schau' ich dich in Lebensklarheit.

So muß uns beide denn der Traum beglücken,
Bis beim Erwachen, welches nicht mehr trügt,
Lebendig Geist den Geist schaut mit Entzücken.‘

Rosalie Wagner.

VI.

Königsberg.

Berliner Hoffnungen und Enttäuschungen. — Königsberg. — Brief an Dorn. — Entwurf der ‚hohen Braut' für Paris an Scribe gesandt. — Verheiratung mit Minna Planer. — Rule Britannia-Ouvertüre. — Konzerte im Schauspielsaal. — Skizze zu einer Schauspielmusik. — Beziehungen zu A. Lewald. — Dresden: Bulwers Rienzi.

> Die moderne Vergeltung des modernen Leichtsinnes brach über mich herein. Ich war verliebt, heiratete in heftigem Eigensinne, quälte mich und andere unter dem widrigen Eindrucke einer besitzlosen Häuslichkeit, und geriet so in das Elend, dessen Natur es ist, Tausende und aber Tausende zugrunde zu richten.
>
> Richard Wagner.

Ohne die mindeste Sicherheit oder Aussicht war Wagner um die Mitte Mai 1836 nach Berlin gegangen. Der einzige näher Befreundete, den er dort antraf, war Heinrich Laube, welcher daselbst seinem Prozeß wegen allzu freisinniger schriftstellerischer Tätigkeit und seiner Verhaftung entgegensah. Er wollte hier ‚sein Schicksal erwarten', wenn ihm auch seine Leipziger Freunde schon vorausgesagt hatten, dieses Schicksal würde — ‚Hausvogtei' heißen. Einstweilen lebte er in Berlin als ein freier Mann und hatte sich im ‚Hôtel de Russie' ein schönes Zimmer vorn hinaus genommen, um — wie er sagte — der Polizei, welche er als Besuch zu erwarten hatte, ‚in graziöser Attitüde zu erscheinen' und die ihm noch zugedachten paar Tage angenehm zu wohnen. Um sein wahrscheinliches nächstes Logis, das Gefängnis, zu betrachten, wandelte er auf seinen Spaziergängen zwischen der Königs- und Friedrichsstadt hin und her: dort die Stadtvogtei, hier die Hausvogtei; er wußte selber noch nicht darüber Bescheid, in welche Kategorie die ihm zugeschriebenen Übeltaten gezählt werden würden. Sein Hausgenosse im Hôtel de Russie war der Publizist Adolf Glasbrenner, der Verfasser der ‚politisierenden Eckensteher', ein blonder junger Mann, der erst kürzlich dem Kaufmannstande entsagt und in den Dienst der Belletristik getreten war: seine launigen Einfälle und seine muntere kecke Schreibart verschafften ihm ein großes Publikum, und sein ‚Ecken-

steher Raute' war, nach Laubes Bericht[1] der ‚Anfang einer demokratischen Schriftwelt, welche Glasbrenner damals im Hôtel de Russie erfand.' Er war enragiert liberal: ‚alles im Himmel und auf der Erde ward von ihm mit dem Maßstab des Liberalismus gemessen, und der liebe Herrgott konnte sich in acht nehmen vor diesem Maßstabe, wenn schlechtes Wetter eintrat, oder die Gerechtigkeit in einem Bagatellprozesse auf sich warten ließ.' Er machte Laube auf die liebenswürdigste Weise die Honneurs von Berlin: warum schlecht leben? rief er, wenn einen in jedem Augenblick der Kuckuck holen und dem freien Leben ein Ende machen kann? ‚So oft die Tür aufging', fährt Laube fort, ‚meinte man, der Augenblick sei da. Deshalb waren wir so wenig als möglich zu Hause und fuhren besonders täglich in den Tiergarten, damit ich vorsorglich noch mit freier Luft versehen würde'.[2]

Diesem Paare gesellte sich der junge Dichter des ‚Liebesverbotes' als dritter zu. Von der Hofoper unter Spontinis Leitung hatte er nichts zu erwarten; dagegen wußte er an dem kleineren Königstädtischen Theater mehrere Mitglieder der zersprengten Magdeburger Gesellschaft tätig. Seine Isabella und Marianne, Madame Pollert und Dem. Limbach, dem Magdeburger Schiffbruch entronnen, waren hier mit offenen Armen, zunächst als Gäste, empfangen; auch begegnete er hier seiner Leipziger Bekannten, der begabten jungen Sängerin Livia Gerhardt. Mit dem Direktor dieses Theaters setzte er sich in Verbindung und bot ihm sein ‚Liebesverbot' zur Aufführung an. Es war der in der Berliner Theatergeschichte wohlbekannte ‚Kommissionsrat' Cerf (zu deutsch Hirsch), ein geriebener Geschäftsmann, gegen seine Untergebenen von sklavenhändlerischer Rücksichtslosigkeit,[3] aber vom Königlichen Hofe durch Titel und Privilegien begünstigt. Das Königstädter Theater erfreute sich unter seiner Verwaltung einer ungewöhnlichen Blüte. ‚Herr Kommissionsrat Cerf kennt den Geschmack des Berliner Publikums genau, und weiß ihn trefflich zu bedienen. Seine Oper ist durch, mit großer Umsicht getroffene, neue Engagements trefflich restauriert, und der alte Glanz ruht wieder auf dieser Bühne,

[1] Laube, Erinnerungen I. Bd. der Ges. Schriften Laubes, S. 218. — [2] Ebendaselbst. — [3] Wir nannten soeben die gewesene Magdeburger Sängerin Limbach, sie fand bei Cerf ein Engagement, machte aber unter den ihr bereiteten Kollisionen ihrer dortigen Stellung so üble Erfahrungen, daß sie — kaum ein halbes Jahr später — es vorzog, um mit dem Manne nichts zu tun zu haben, sich ihrem Kontrakt durch den Bruch desselben und eilige Flucht zu entziehen. ‚Nicht mehr zu hören, sondern — durchgegangen ist: Mlle. Limbach, erste Sängerin des Königstädter Theaters', lautet ein ihr gewidmeter, höhnischer Nachruf aus der Cerfschen Kanzelei. ‚Ja, die schöne, sanfte, liebliche, allgemein beliebte, reichlich honorierte Dlle. Limbach hat das Weite gesucht, und ist um 3 Uhr nachmittags aus den Toren Berlins gefahren, nachdem sie um 12 Uhr dem Kommissionsrat Cerf ihr Ehrenwort gegeben, um 3 Uhr nachmittags bei ihm zu erscheinen und ihm in Gegenwart seiner Familie die Versicherung zu geben, daß sie keine bösen Gedanken gegen ihn habe. Welcher rechtliche und ehrliebende Bühnenvorsteher die Flüchtige aufnehmen wird, steht zu erwarten.' Abendztg. v. 24. Febr. 1837.

deren Haushalt auf eine Weise geleitet wird, daß sie als ein Muster für alle deutschen Bühnenverwaltungen gelten kann.'[1] Die Aussicht, das ‚Liebesverbot' hier angenommen und unter den günstigsten Bedingungen zur Aufführung gebracht zu sehen, konnte über manche vorübergehende Misère hinwegtäuschen. Der trügerische Glanz vergeblich erweckter Hoffnungen vergoldete dem jungen Meister seinen, in der Metropole der Intelligenz verbrachten, dreiundzwanzigsten Geburtstag. ‚Ich bleibe ein paar Monate hier', schreibt er wenige Tage darauf (28. Mai) an Schumann, ‚und werde, einer Übereinkunft mit Cerf gemäß, sobald Gläser (der damalige Musikdirektor des Königstädtischen Theaters) seinen Urlaub antritt, auf eine kurze Zeit dessen Stelle übernehmen. Während meiner Funktion will ich daselbst meine Oper aufführen.' Er entschuldigt sich in demselben Briefe, ohne Adieu von Leipzig weggegangen zu sein: ‚ich war in einer trivialen Lage, und wollte Ihnen einen trivialen Abschied ersparen.'

Allein noch einen andern Abschied hatte er bei seinem diesmal so kurzen Leipziger Aufenthalt nicht nehmen können: von seiner eigenen Mutter — noch dazu ohne eine Ahnung davon, daß sich die Trennung auf ganze sechs Jahre, voll der abenteuerlichsten und entscheidendsten Erlebnisse, erstrecken sollte! Er hatte ihr von Magdeburg aus geschrieben, aber sein Brief sie nicht erreicht, da sie um eben diese Zeit (zu welchem Zweck, ist uns unbekannt geblieben) eine Reise nach — Berlin angetreten hatte. Daß er selbst ebendahin zu gehen beabsichtigte, war ihr entgangen, da seine Nachricht darüber sie verfehlt hatte; daß hingegen sie — um die Zeit seines Geburtstages! — so ganz in seiner Nähe gewesen war, erfuhr er erst am Abend nach ihrer Abreise, durch ein der Familie befreundetes Mitglied der Königstädtischen Oper, seinen ‚Luzio' bei der demnächst erhofften Aufführung. ‚Ich hatte von der Gerhardt schon gehört, Du seiest mit Mad. Berthold hier', — so schreibt er der Mutter; ‚— ich glaubte es aber nicht ganz, und meinte, wenn Du wirklich da wärest, würdest Du es wohl bei Laube angezeigt haben, da Du meine Wohnung wohl nicht wissen konntest. Ich ging zu Laube, — er wußte aber von nichts, bezweifelte es ebenfalls, — und — so falle ich eben ganz aus den Wolken, als ich es endlich, und zu spät, von Eichberger[2] erfahre.'

Der Brief an die Mutter ist vom 31. Mai, also nur wenige Tage nach dem an Schumann gerichteten geschrieben; er enthält daher im wesentlichen die gleichen Nachrichten, aber in der grellen Beleuchtung eines ausgelassenen Capriccio. Stammt er doch noch aus der ersten Zeit jener ihm durch Cerf erweckten trügerischen Hoffnung; und der Widerstreit zwischen der augenblick-

[1] Dresdener Abendzeitung v. 8. Dez. 1836. — [2] Eichberger war vor seinem Engagement an der Königstädtischen Oper kurze Zeit unter großem Beifall des Publikums erster Tenorist in Leipzig gewesen, wo ihn jedoch Ringelhardt nicht zu fesseln wußte und Friedrich Schmitt auf kurze Zeit sein Nachfolger wurde, vgl. S. 234 Anm. dieses vorliegenden Bandes.

lichen Not und dem Bestreben, der geliebten Mutter nur Gutes über sich zu berichten, ist vom Beginn bis zum Schluß darin spürbar. Seine Nachrichten sind mit so stark übertriebener Ironie versetzt und durchtränkt, daß man kaum weiß, wo der hoffnungsvolle Ernst aufhört und der resignierte Sarkasmus anfängt. Beide treiben darin ihr tolles Spiel und überschlagen sich wechselseitig. Auch der Verkehr mit Laube — und Glasbrenner — klingt darin an. Er beklagt das Unglück ihres doppelten Verfehlens dort und hier: ‚nun, Unglück und Mißgeschick ist ja jetzt immer mein Teil gewesen; mir schaudert noch die Haut, wenn ich an Alles denke. Meine Berliner Expedition hat endlich meinen Unstern ein wenig gewendet. Ich und Cerf, wir sind die innigsten Freunde von der Welt, und umarmen uns so oft wir uns sehen.[1] Ich gefiel dem Kerle, und er bedauerte sogleich, daß er mit dem Musikdirektor Kugler wieder Kontrakt auf ein Jahr abgeschlossen habe. Für jetzt nur so viel: — der Kapellmeister Gläser hat im Sommer einen großen Urlaub, und während dessen Abwesenheit nun trete ich einstweilen in seine Stelle und seinen Gehalt. Während ich so eine Weile das Heft in den Händen habe, studiere ich meine Oper hier ein, führe sie auf, und wenn Gläser zurückkommt, lege ich meine Stelle wieder nieder. Ich muß dann zwar fürs nächste wieder ein neues Engagement annehmen, habe dann aber auch hoffentlich meinen Kontrakt mit Cerf vom künftigen Jahre an als alternierender Kapellmeister in den Händen, und im schlimmsten Falle mache ich mir hier doch Renommee, und kann dann eher mich einmal wieder zurückziehen. Laube und die ihm dienenden Schriftsteller, wie z. B. Glasbrenner, machen ein furchtbares Halloh von mir, als von dem ersten Genie der Welt; — die Anzeige von allem, was ich Dir hier gemeldet, kannst Du auch ebenso gut schon gedruckt im Konversationsblatte lesen: — es geht gar nicht anders, ich muß hier mein Glück machen, und so etwas fehlte mir auch. Nach Leipzig durfte ich nicht kommen, da ist keine gute Luft für mich! ... Verzeih, ich muß zu meinem guten Freund Spontini, der Mann läuft mir sonst das Haus ein; er ist außer sich, daß er meine Oper nicht geben kann! — warum kommt er zu spät, ich kann ihm nicht helfen. Der König, mein guter Freund, hat mir Spontinis Stelle angetragen, was soll ich aber damit? Soeben wollen mir sechs Schriftsteller ihre Aufwartung machen, — man reißt sich um mich, — ich halte das nicht lange mehr aus, — besonders da ich keinen Groschen Geld in der Tasche habe. — Mein guter Freund, — Theodor Apel, hat mir auch nach Magdeburg einen sehr hübschen unfrankierten Brief geschrieben, worin er mir schrieb, daß in Ermlitz gebaut würde und daher kein rechter Platz für mich da wäre;

[1] Die Ironie ist hier mit Händen zu greifen: man erkennt und durchschaut leicht seine volle Verachtung gegen den ‚Kerl‘, den ‚niederträchtigen Kerl‘, auf dessen Protektion er gleichwohl für die Verwirklichung seiner weitgehenden Berliner Hoffnungen angewiesen war.

— ich behaupte, das war wieder ein neuer Witz aus seinem neuesten Lustspiele. . . . Nun, Du siehst, wie herrlich es Deinem Sohn geht. — Cerf weiß u. a. vor Liebe zu mir gar nicht wohin, er wird sicher seine Nachkommenschaft aus dem Testament streichen, und mich dafür einsetzen, — er weint oft still an meinem Busen die Schmerzen seiner Direktorei aus. Er ist ein ebenso niederträchtiger Kerl, als für den von Nutzen, der ihn zu behandeln weiß. Meine ganze Politik ist jetzt die, Gläser so bald als möglich ins Bad zu schicken; — er muß sich einmal recht tüchtig erkälten — denn unmäßig ist er, glaube ich, nicht. Gott gebe mir seinen Beistand'.[1]

Also warten, und wiederum warten, das war alles, worin vorläufig das schwer erkaufte Glück bestand. Warten und den Herrn Kommissionsrat in guter Stimmung erhalten, — wiewohl ‚ohne einen Groschen Geld in der Tasche'. Und bis auf den Umgang mit Laube und gelegentliche Teilnahme an dessen täglichen Ausflügen in den Tiergarten gab es für ihn hier wenig zu gewinnen. Berlin war damals eine recht stille Stadt; in einem großen Teile seiner Friedrichsstadt wuchs Gras hervor zwischen den kleinen Pflastersteinen. ‚Es ist ganz erstaunlich', bemerkt Laube in seiner nachträglichen Schilderung der herrschenden Zustände, ‚wie in einer büreaukratischen Monarchie der Charakter und das Wesen des Monarchen für das ganze Wesen des Staates maßgebend wird. Der bejahrte König war mißtrauisch gegen jegliche Bewegung, gegen alles Neue, und mit verdrießlichen, kurz abgestoßenen Worten — das verbindende Zeitwort ward ausgelassen[2] — äußerte er sich über sogenannte ›Projekte‹. Dies war das Tadelswort für jede neue Unternehmung. Die Hauptsorge des Menschen und Staatsbürgers war die Polizei; wenn man auf der Straße rauchte, verfiel man in eine Strafe von zwei Talern. Verboten! Dies war das Wort des Tages. Der Mangel an Inhalt im öffentlichen Leben, das überall fühlbare Polizeiregiment und die damals in Mode stehende Hegelsche Philosophie, welche ein künstliches Spiel mit Gedanken, wenigstens mit Ausdrücken dafür, in Gang gebracht, waren die Mutter jener spöttischen Denk- und Redeweise des Ironisierens, welche jegliche Heiterkeit des gebildeten Berliners in die gelbe Livree eines logischen Neides kleideten'.[3] Der Aufenthalt in der preußischen Hauptstadt mit ihrem ‚philosophischen Pietismus'[4] ihren schriftstellernden geheimen Legationsräten à la Varnhagen und seicht geschwätzigen Kunstrichtern à la Rellstab bot wenig Sympathisches. ‚Sie glauben nicht, was der Mensch hier für Schaden anrichtet', bemerkt er

[1] Das Original dieses Briefes ist im Besitz des Herrn F. Avenarius. — [2] Oder — bekanntlich! — in den Infinitiv gesetzt; vgl. die köstliche Parodierung seiner Ausdrucksweise in Wagners Briefen an Uhlig, S. 104. — [3] Laube, Erinnerungen, S. 208, 218/19 (verkürzt). — [4] ‚Während ganz Deutschland Felix Mendelssohns musikalischer Religion sein Herz erschließt, wird in Berlin dem Drange nach Frömmigkeit durch philosophischen Pietismus abgeholfen' . . . (Ges. Schr. I, 232).

gegen Schumann über diesen letzteren Stimmführer der Berliner Kritik. Zugleich mit seinem (bereits erwähnten) Briefe übersandte er ihm eine Berliner Korrespondenz: ‚es ist nichts Ausgeführtes und hat keinen rechten Anfang und Ende, — wir können aber jetzt noch nichts anders, als Aphorismen schreiben. Banck wird dieser Aufsatz wahrscheinlich gerade recht sein, — Rellstab wird etwas darin behandelt, — es ist nötig, daß man ihm etwas zu Leibe geht. Mein Name muß jedenfalls verschwiegen bleiben, als ›William Drach‹ will ich fortfahren, manchmal etwas zu schreiben. Es ist eigentlich ein Jammer, daß ein Komponist sich gedrungen fühlt, auch zu schriftstellern, — bei uns Deutschen geht es aber nicht anders, wir sind sämtlich auf das spekulative Terrain hingewiesen; — unser Vorteil ist es aber ganz gewiß nicht.[1] Ich bin zunächst eine Zeit lang ohne Beschäftigung; könnten Sie mir eine passende nachweisen, so würden Sie mich und meinen Geldbeutel sehr verbinden.' Wirklich machte sich der Mangel an Subsistenzmitteln für ihn immer drückender fühlbar. Als Entschädigung für eine peinvolle Wartezeit mußte er die Anhörung einer Aufführung des ‚Ferdinand Cortez' unter Spontinis eigener Leitung annehmen. Besonders imprimierte sich ihm davon die merkwürdige, fast militärische Präzision der szenischen Massenevolutionen: der Taktierstab des schwer zu befriedigenden Maestro war hier zum unfehlbar regierenden Herrscherstab und Szepter geworden. Doch blieb ihm diese Vorstellung auch sonst noch in späterer Zeit unter den besonders lebhaften Eindrücken gegenwärtig, die ‚bei Aufführung edlerer Werke ihm die ganz unvergleichliche Wirkung dramatischer Musikkombinationen, eben im Momente der Darstellung, wie zum innerlichsten Bewußtsein brachten'. Bei vollkommener Mittellosigkeit zählte er die Tage bis zum Eintritt in die ihm in Aussicht gestellte Tätigkeit. Nach zweimonatlichem vergeblichen Harren mußte er die bittere Erfahrung machen, daß von den ihm mit solcher Sicherheit gemachte Zusage und Versprechungen keine — redlich gemeint war! In der schlimmsten Lage brach er den Berliner Aufenthalt ab. Eine unerbittliche Bestimmung sollte seinen feurigen Lebens- und Liebestrieb tiefer und tiefer in Not und Bedrängnis eintauchen und ihn in so großer Jugend alles Elend durchkosten lassen, das sich andern im Lauf eines ganzen Daseins hemmend in den Weg stellt.

Nach Leipzig mochte er nicht zurückkehren, was sollte er dort auch? Er begab sich nach Königsberg i. Pr., wo sich ihm die Aussicht auf die dortige Musikdirektorstelle eben in dem Augenblick auftat, als er in Berlin die schmählichsten Enttäuschungen erfuhr. In Königsberg war seine Braut,

[1] Der erwähnte Artikel ist leider nicht auf uns gekommen. Daß er in der ‚Neuen Zeitschrift für Musik' nicht erschien, darauf bezieht sich Wagner noch in einem späteren Briefe aus Königsberg 3. Dez. 1836. ‚Meinen Aufsatz Ende Mai aus Berlin haben Sie wohl nicht aufgenommen; die Polemik gegen Rellstab in dieser Weise genierte Sie wohl? Nichts für ungut!'

Minna Planer, als Schauspielerin engagiert; dies war der Magnet, der ihn in den äußersten Nordosten des deutschen Vaterlandes zog. In jenem Magdeburger Neujahrsfestspiel, worin ihm das Andante-Thema seiner Symphonie zum beziehungsvollen Ausdruck des scheidenden alten Jahres und zugleich des Abschiedes von den Idealen seines Jünglingsalters gedient hatte, war ihre reizvolle Erscheinung die Verkörperung des neuen Jahres auf der Bühne gewesen. Sie schien ihm vom Schicksal dazu bestimmt, auch in der Wirklichkeit des Lebens das ‚neue Jahr' für sein ferneres Dasein werden zu sollen. Durch sie war er, da es damals noch keine geschäftig vermittelnden Theateragenten gab, von der soeben in Königsberg bevorstehenden Vakanz in Kenntnis gesetzt, — was konnte näher liegen, als daß er diesem Rufe folgte? Die veränderten künstlerischen Verhältnisse seiner Vaterstadt hatten ihn dieser und damit unwillkürlich dem Kreise der Seinen ferner gerückt. Auf eine teilnahmlose Fremde sah er sich doch angewiesen; er durfte somit von der ostpreußischen Residenz nicht bloß eine Anstellung, sondern auch die Befriedigung des drängenden Gemütsbedürfnisses nach einem vertrauteren Umgang erwarten.

Anfang August traf er in der Geburtsstadt E. T. A. Hoffmanns und Krönungsstadt der preußischen Monarchie ein. Leider erfuhr er alsbald, der Eintritt der angemeldeten Vakanz werde sich weiter hinaus verzögern, als anfänglich zu erwarten stand. Direktor des Königsberger Theaters war damals A. Hübsch, selbst ein tüchtiger junger Schauspieler; Musikdirektor — Louis Schuberth, früher in gleicher Funktion in Riga tätig, wohin er eigentlich um diese Zeit, im Herbst 1836, zurückkehren sollte. Darauf hatte Minna gerechnet, als sie den Verlobten von Berlin fort in ihre Nähe berief. Aber, wie Wagner darüber in einem Briefe vom 7. August an Dorn schreibt, ‚dazu scheint er (Schuberth) nun nicht die mindeste Lust mehr zu haben, und — Gott weiß, was ihn fesselt — er will hier bleiben'. Was den Mann in Königsberg ‚fesselte', verrät uns Dorn in einer Anmerkung zu diesem Briefe: ein interessantes Verhältnis — des in Riga Verheirateten (!) — zu der ersten Sängerin des Königsberger Theaters, Henriette Grosser. Die unerwartete Veränderung seiner Dispositionen wirkte mit einem heftigen Ruck zerstörend auf die Projekte und Aussichten zurück, durch welche Wagner in den fern entlegensten Winkel Deutschlands gelockt war. Einmal der russischen Grenze recht nahe gerückt, kam ihm nun der Gedanke, ob nicht, da sein Kollege doch nicht gleichzeitig auf beide Stellungen Anspruch erheben konnte und offenbar auf Riga ganz zu verzichten schien, die Tätigkeit am dortigen Stadttheater für ihn selber sich eignen würde, um so mehr, wenn damit gleichzeitig ein Engagement seiner Braut verbunden wäre. Unter dieser Voraussetzung ward ihm der, aus der unerfreulichen Öde von ‚preußisch Sibirien' noch weiter nach Nordosten gerichtete, Hinblick auf Riga vorübergehend zum Hoffnungs- und Lichtblick. In

der livländischen Hauptstadt wußte er seinen obengenannten, früheren Freund und Gönner, Heinrich Dorn, seit einer Reihe von Jahren ansässig. Dieser hatte sich seiner Zeit, nach erfolgter Auflösung des Leipziger Hoftheaters, über Hamburg nach Riga gewandt, und sandte nun, nachdem er daselbst die Oper quittiert, an der er ursprünglich tätig gewesen, als städtischer Kantor und Musikdirektor ab und zu sehr befriedigte Berichte über dortige Musikfeste[1] an die Schumannsche Zeitschrift ein. Wagner rief sich die bisherige wohlwollende Haltung Dorns ins Gedächtnis zurück und entschloß sich seine freundschaftliche Vermittelung in Anspruch zu nehmen, um zunächst über die dortigen Verhältnisse genauere Nachrichten einzuziehen. ‚Seit zwei Jahren', heißt es in dem Schreiben,[2] ‚habe ich — Schwärmer und ci-devant-Beethovenianer — die praktische Carrière ergriffen, und Sie würden über die radikale Umwandlung meiner extremen musikalischen Ansichten tüchtig erstaunen. Jetzt hat mich nun Geschick und Liebe nach Königsberg geschleudert, wo ich gegründete Ansprüche auf ein Engagement zu haben glaubte, und mich bei einem vermutlichen Nichtreüssieren derselben nur darin getäuscht habe, daß ich sicher zu wissen glaubte, Herr Sch. würde im Herbst nach Riga zurückkehren.' Er erkundigt sich demgemäß, ob in Riga noch in dieser Saison ein passables Theater, inkl. Oper, zustande kommen und ob es ehrenvoll und geraten sein könne, dort Platz zu nehmen. ‚Meine Braut, Fräulein Planer, gegenwärtig hier als erste Liebhaberin angestellt, würde mir für diesen Fall dorthin folgen, da sie schon vor der Hand von dorther Anträge erhalten hat, auf die sie natürlich nicht eingehen würde, wenn ich nicht auch dort placiert werden sollte. Wie würde ich mich freuen, sie Ihnen und Ihrer werten Frau Gemahlin vorstellen zu können und uns als junges Paar Ihrer Freundschaft empfehlen zu dürfen.' ‚Es gibt gewisse Beziehungen und Verhältnisse im Leben, die immer dieselben bleiben', heißt es gegen den Schluß dieses Briefes. ‚So werde ich gewiß nie anders zu Ihnen zu stehen kommen, als ein Beschützter und Protegierter, zu Ihnen, dem Protektor und Gönner. Das leuchtet mir schon wieder aus dieser ersten Berührung ein, in die ich seit so langer Zeit wieder zu Ihnen trete.' Wirklich wäre dieses, von Wagner in verbindlicher Bescheidenheit so bezeichnete Verhältnis beider Männer bei dem Altersvorsprung, den Dorn vor ihm voraus hatte, für alle Zeiten ein schönes und würdiges gewesen. Leider erwies die Folgezeit, daß wohl Wagner, nicht aber Dorn, zu dessen Aufrechterhaltung geneigt und fähig war!

Er hatte sich die Beantwortung seiner Anfrage postlagernd in das kleine

[1] So über das soeben, im Juni 1836, von ihm in Riga veranstaltete erste allgemeine Musikfest der russischen Ostseeprovinzen. — [2] Auch dieser Brief Wagners ist von Dorn, der sich gern wiederholt, und seine Begegnungen mit Wagner nicht oft genug erzählen konnte, in den Jahren 1865, 1870, 1877 in Journalaufsätzen und Broschüren auszugsweise oder vollständig mehrfach zum Abdruck gebracht.

Memel am kurischen Haff erbeten. In diesem entlegenen ostpreußischen Städtchen hatte die Gesellschaft vor Eröffnung der eigentlichen Königsberger ‚Saison' eine Reihe von Schauspiel- und Opernvorstellungen vor, und Wagner sich mit ihr in der zweiten Augustwoche dahin begeben. Dorns Nachricht aus Riga lautete wenig hoffnungerweckend. Die dortigen Theaterverhältnisse waren gerade damals ganz ungünstig; das Rigaer Theater stand im Begriff, seine Tätigkeit ganz einzustellen, bis etwa eine von der dortigen Kaufmannschaft aufzubringende größere Summe das Bestehen der Anstalt sichern würde. Somit blieb der junge Meister zunächst immer einzig noch auf die Königsberger Aussichten angewiesen. Es war eine traurige Zeit des Entbehrens und der Not; ohne den Lichtstrahl eines frohen Augenblickes, ohne irgend welches Ereignis, das momentan eine freudigere Stimmung hätte aufkommen lassen. So niederbeugend seine Lage durch den beständigen Druck von außen her war, konnte sie ihm doch von der Elastizität seiner Natur nichts rauben; ließ der beengende äußere Druck für den Augenblick nach, so schnellte sie wieder hoch empor. Nur sein künstlerischer Schaffensdrang litt empfindlich darunter; die ihm vergönnte Muße war nicht von der heiteren und befriedigenden Art, um sich mit gesammeltem Geist an ein größeres Werk zu machen. Dafür war sein rastloser Kopf von Projekten erfüllt und er ließ es nicht an Versuchen zu Anknüpfungen und Beziehungen in die Ferne fehlen. Welcher zwingende Grund sollte denn ihn, der sich voll Kraft und Fähigkeit fühlte, in dem aussichtslos elenden Verkommen an kleinen deutschen Provinzialbühnen gefesselt erhalten? Je weniger er in seiner nächsten Umgebung einen Anhalt für die nur halbwegs befriedigende Gestaltung seiner Lebenslage antraf, desto heftiger drängte es ihn, sich eine Tür zum Eingang in eine größere Welt zu sprengen. ‚Ein Drang entwickelte sich in mir bis zur zehrenden Sehnsucht: aus der Kleinheit und Erbärmlichkeit der mich beherrschenden Verhältnisse herauszukommen. Dieser Drang bezog sich nur in zweiter Linie auf das wirkliche Leben selbst; in erster Linie ging er auf eine glänzende Laufbahn als Künstler hinaus. Dem kleinen deutschen Theatertreiben mich zu entziehen, und geradeswegs in Paris mein Glück zu versuchen, das war es endlich, worauf ich meine Tätigkeit spannte.' Das glänzende Paris, der einzige wirkliche Produktor der herrschenden dramatischen Musik und Literatur, von dessen Brosamen er, mit ganz geringen Ausnahmen, die ganze öffentliche theatralische Kunstgenußsucht sich ernähren sah, das Vorbild der größten deutschen Theater, welches diese mit Kostenaufwand und peinlicher Genauigkeit auch in bezug auf Dekorationen, Maschinerien und Kostüme zu kopieren sich mühten, — auf dem Standpunkte seiner damaligen Entwickelung hatte es für ihn die größte Anziehungskraft. Inmitten aller demütigenden Einengung und Beschränkung tauchte der verlockende Gedanke in ihm auf, mit einem Schlage alles abzuwerfen, was ihn bedrückte, die beengenden Fesseln des deutschen Winkel-

theatertreibens zu zerreißen und sich der unmittelbaren Quelle kühnster künstlerischer Erfolge zu nähern.

Um diese Zeit fiel ihm, dem von jeher mit aller gleichzeitigen Literatur vertrauten, Heinrich Königs soeben erschienener Roman ‚Die hohe Braut', in die Hände. ‚Alles, was ich las, hatte nur nach seiner Fähigkeit, als Opernstoff verwendet werden zu können, Interesse für mich: in meiner damaligen Stimmung sprach mich jene Lektüre um so mehr an, als schnell das Bild einer großen fünfaktigen Oper für Paris aus ihr mir in die Augen sprang.' Er verfaßte sogleich davon einen in voller Breite ausgearbeiteten Entwurf, dem weiter nichts fehlte, als die Versifikation. Diesen Entwurf schickte er, in einer ‚passablen französischen Übersetzung', direkt an Scribe, den weltbeherrschenden Textdichter der ‚Hugenotten', die, in demselben Jahre — 1836 — zur ersten Pariser Aufführung gelangt,[1] binnen kurzem in vierzig Vorstellungen dreimalhunderttausend Francs eingebracht hatten. In einem Begleitschreiben machte er Scribe den Vorschlag, er solle, wenn das Sujet ihm gefiele, sich die leichte Mühe geben, es zu versifizieren oder sonst zu tun, was ihm daran beliebe. ‚Ich wollte die Oper dann komponieren und er sollte dafür sorgen, daß sie unter seiner Autorität und mit seinem Dichternamen in Paris zur Aufführung käme, für welchen Fall ich ihm dann natürlich alle aus dem genannten Unternehmen erwachsenden Vorteile, so weit er davon Gebrauch machen wollte, zu seiner Verfügung stellte; das Wenigste, was doch am Ende ein namenloser deutscher Komponist bieten konnte.'[2] Um sicher zu gehen, daß Entwurf und Brief richtig in die Hände des Adressaten gelangten, übersandte er beides an seinen Schwager Friedrich Brockhaus, der durch eine Kommandite seiner Buchhandlung mit der Seinestadt in ununterbrochenem geschäftlichem Verkehr stand, zur Weiterbeförderung nach Paris.

Die mißlichen äußeren Umstände, in denen er sich damals befand, konnten ihn nicht hindern, sich noch in demselben Herbst mit seiner Braut ehelich zu verbinden. Es war am 24. November 1836, als er, der damals dreiundzwanzigjährige junge Mann, mit der vier Jahre älteren Christine Wilhelmine Planer, dritten Tochter des in Dresden damals noch lebenden Mechanikus Gotthelf Planer, in der Tragheimer Kirche zu Königsberg getraut wurde. Um seine Verheiratung durchzusetzen, mußte er Himmel und Hölle in Bewegung bringen — flectere si nequo Superos, Acheronta movebo — sogar sein Geburtsjahr verleugnen und sich um ein Jahr älter machen, als er wirklich war, weil er mit dreiundzwanzig Jahren nach preußischen Gesetzen noch minorenn gewesen wäre. ‚Sponsus hat in Dresden noch eine Mutter am Leben und versichert am 22. Mai 1812 (!) geboren zu sein. Sponsa hat die

[1] Mit Nourrit, Levasseur und Dlle. Falcon in den Hauptrollen. — [2] Brief an August Lewald vom 12. November 1838. (Original im Besitz von Regierungsrat H. Steger in Wien).

Einwilligung ihrer Eltern de dato Dresden d. 27. Oktober c. erhalten, und ist ad acta genommen. Das Proklamationsattest aus Magdeburg vom 6. November c. ist beigebracht und ebenfalls beigelegt.' So heißt es wörtlich im Trauregister der Tragheimer Kirche; die Eintragung ist von der Hand des Predigers Joh. Friedr. Hapsel erfolgt, der jedenfalls auch den Trauungsakt vollzogen hat.[1] Es ist so leicht, die verlockende Täuschung zu durchschauen, unter deren Einwirkung er damals handelte, als er die Schließung des Bundes nicht wenigstens auf eine günstigere Zeit hinausschob. Mitten in der Königsberger Öde, und je mehr sich die Unbefriedigung seiner äußeren Lebensverhältnisse für ihn peinigend verschärfte, wollte er sich das ihm verwehrte häusliche Behagen, dessen er für sein Schaffen bedurfte, gleichsam erzwingen! Das Los war geworfen, welches sein ferneres Leben an eine Schicksalsgenossin band, mit der er innerlich so wenig als möglich gemein hatte. Kein Zweifel, daß er ihr wirkliche Liebe entgegenbrachte, die er ihr auch unter den schwierigsten Verhältnissen bewahrt hat; kein Zweifel, daß die beliebte, junge und schöne Schauspielerin es mit dem feurigen jungen Musikdirektor gut gemeint hat, als sie es auf sich nahm, ihm zu einer Zeit der äußersten Haltlosigkeit seiner bürgerlichen Existenz, zu dauerndem Bunde die Hand zu reichen. Kein Zweifel endlich, daß sie viel von seiner Begabung, seiner Zukunft erwartete. Nur daß, inmitten der großen Verworrenheit seiner damaligen Lebensbedingungen, das Bild dieser Zukunft in ihr sich zu keiner höheren Vorstellung aufschwang, als zu der einer ehrenvollen Anstellung und reichlichen Versorgung. Was, aus dem tief innersten Bewußtsein des Genius von sich selbst entspringend, bei Wagner schon damals weit über diese Vorstellung hinausging und ihn in der Folge, um höherer Ziele willen, die äußeren Verhältnisse oft mit rücksichtsloser Heftigkeit abbrechen ließ, begegnete in ihr einem unheilbaren und unversöhnlichen Unverständnis. Eine tiefere Empfindung von der überragenden Bedeutung ihres Gatten ist ihr weder in der damaligen unklaren Periode, noch zu irgendeiner folgenden Zeit eigen gewesen; und wenn auch sie ihm Opfer der Liebe brachte, ward ihr doch weder in dem erhebenden Gefühle davon, wem diese Opfer galten, eine begeisterte Genugtuung zuteil, noch konnte sie dem ringenden Künstler jemals die Erleichterung bieten, sich ihr über Das, was ihn erfüllte, anders als in oberflächlichster Weise mitzuteilen. Nie hat es ihr Wagner vergessen, daß sie die schweren Prüfungen der nächsten, wechselvollen Leidensjahre ohne Murren mit ihm ertrug; trotzdem zog der übereilte Schritt dieser Eheschließung bei

[1] Sonderbarer Weise ist jedoch in dem uns vorliegenden ‚Auszug aus dem Tragheimer Trauregister' nicht allein das Lebensalter Wagners selbst, sondern auch das seiner Braut, unrichtig angegeben: er ist — aus Not — ein Jahr älter, sie hingegen drei Jahre jünger gemacht, er als 24jährig, sie als 23jährig angegeben. Geboren ist sie tatsächlich — nach Ausweis der dortigen Kirchenbücher — zu Öderan im Erzgebirge am 5. September 1809.

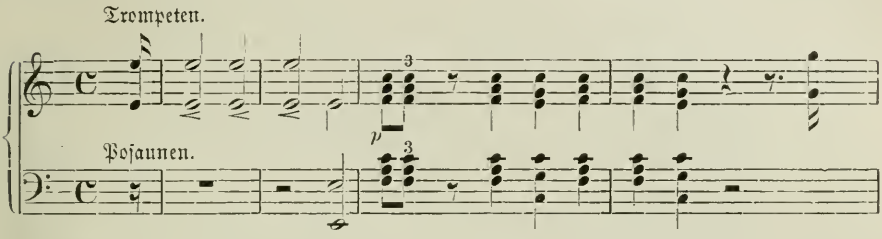
der unvereinbaren Verschiedenheit der Naturen eine fast ununterbrochene Kette von Trübsalen und inneren Kämpfen nach sich. Das erste dieser Trübsale fällt noch in die Königsberger Zeit.

Zunächst ergab sich, anstatt des ersehnten Behagens der mit schweren Opfern erkauften häuslichen Niederlassung, als erster Erfolg der ‚besitzlosen Häuslichkeit' ein bitteres Ringen um die bloße äußere Existenz, wogegen jedes höhere Bedürfnis zurücktreten mußte. Seine Wohnung in dieser traurigen Zeit war das Eckhaus am Steindamm Nr. 111, an der Monckenstraße, dort soll er auch ‚Hochzeit gemacht' haben. Seine damalige ‚Kneipe' soll ein niedriges Haus in der ca. 20 Spannen breiten Krugstraße gewesen sein: da soll der schmächtige junge Mann mit der mächtigen Stirn und dem energisch vorspringenden Kinn, für sich allein oder mit Theaterangehörigen, gesessen und seine ‚Kruke' Weißbier getrunken haben. ‚Übrigens', heißt es in der gleichen Tradition, der wir diese Angabe verdanken, ‚ist er damals — durch die Schuld Schuberths, der mit Eifersucht auf ihn blickte — hier arg angefeindet worden.'[1] ‚Das Jahr, welches ich in Königsberg zubrachte', so berichtet er selbst, ‚ging durch die kleinlichsten Sorgen gänzlich für meine Kunst verloren. Eine einzige Ouvertüre schrieb ich: Rule Britannia.' Um sich Subsistenzmittel zu verschaffen und Fühlung mit dem Königsberger Publikum zu gewinnen, dirigierte er Orchesterkonzerte im Schauspielhause; in einem derselben gelangte die neue Ouvertüre zur Aufführung. ‚Die einfache Dekoration des Schauspielsaales', berichtet J. Feski im März 1837,[2] ‚und das Halbdunkel, verleihen (in diesen Konzerten) den Tönen zuweilen einen ganz eigenen mystischen Reiz, was Uneingeweihte für irreguläre Durchgänge halten. Auch ist hier der einzige Ort, wo junge Komponisten ohne Risiko ihre neugeschaffenen Werke baldigst zur Aufführung bringen können. So hörten wir dieses Jahr eine Ouvertüre von Servais und (eine) von Musikdirektor Wagner.' Über das Werk selbst äußert sich der Berichterstatter nicht näher, über die Vorführung macht er die Bemerkung: ‚Herr Musikdirektor Wagner dirigierte das Ganze mit imponierendem Anstand, und suchte sich von dem Fehler, mit beiden Armen zu dirigieren, welcher Herrn Theatermusikdirektor Schuberth vorgeworfen wird, dadurch zu schützen, daß er einen beständig in die Seite stemmt.'

Auf den freien Seiten einer fragmentarischen Skizze der ‚Rule Britannia'-Ouvertüre findet sich eine merkwürdige, rasch hingeworfene und nur flüchtig skizzierte wilde Opfer- und Beschwörungsszene aus irgend einem damals in Königsberg aufgeführten Theaterstück. Auf einen solchen Zusammenhang weisen

[1] So will es Louis Köhler, nach der Aussage von Wagners damaligem Klavierstimmer Louis Örtel, in Erfahrung gebracht haben. — [2] Schumanns ‚Neue Zeitschrift für Musik' 1837, I Nr. 30, S. 120. Feski = Pseudonym für Sobolewski.

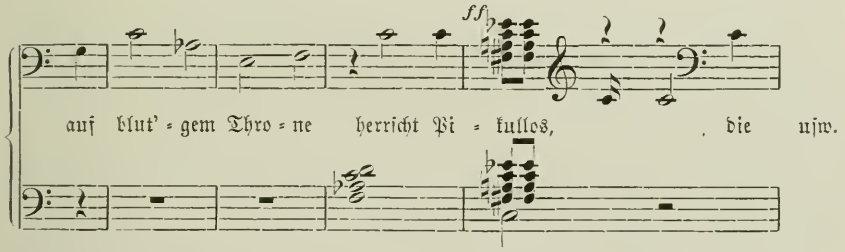
die eingestreuten Stichworte und die vorkommenden Namen altpreußisch-litauischer Gottheiten hin. Sie trägt die Überschrift: ‚Marcia moderato' und beginnt mit einer markant rhythmisierten und eindringlich instrumentierten Introduktion von 24 Takten:



Das instrumentale Vorspiel schließt mit drei Tamtam-Schlägen, denen eben so viele langgehaltene Posaunentöne folgen; dann beginnen die Priester ihren Gesang:

‚Hört der Götter Spruch! Fühlet ihren Fluch!
Auf blut'gem Throne herrscht Pikullos,
die Feuerkrone trägt Perkunos,
doch Glück zum Lohne schenkt Potrimpos.'

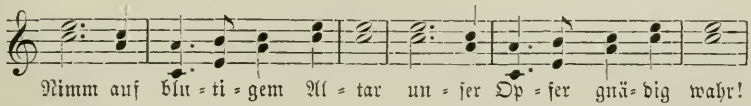
In den Unisono-Gesang der Priester schmettern die Akkorde der Bläser hinein:



Es folgt ein ‚Chor der Jünglinge':

Perkunos! Perkunos! Nimm auf blutigem Altar unser Opfer gnädig wahr!
Leih' uns Deiner Schrecken Macht, stärke uns in wilder Schlacht!

Die Melodie der Beschwörung gemahnt uns in ihrer melodischen Grundlinie (wenn man sich das letzte Viertel des ersten Taktes wegdenkt) wie ein Hinweis auf das Frageverbot im ‚Lohengrin':

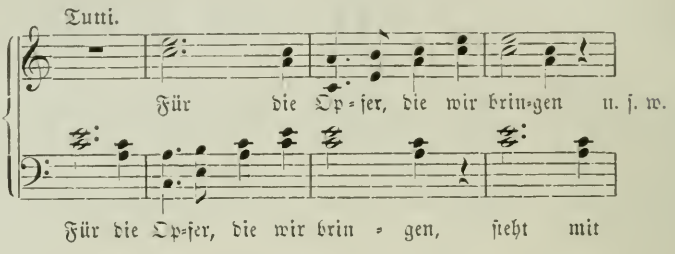


Ein ‚Chor der Jungfrauen' nimmt dieselbe melodische Phrase in F dur auf:

Potrimpos! Potrimpos! Nimm auf Deinem Weihaltar unsres Opfers gnädig wahr!
Sende Deines Segens Macht, strahle Licht in unsre Nacht!

worauf sich alle Stimmen kanonisch zum Opfergesang vereinigen:

Für die Opfer, die wir bringen, steht mit eurer Macht uns bei,
daß im Kampfe wir bezwingen Feindes Macht und Tyrannei!



und nach einem bloß durch das Stichwort angedeuteten Dialog der Chor der Priester einfällt:

Die Flamme sprüht, der Holzstoß glüht!
Perkunos, Blutgott, gib ein Zeichen,
Wer Dir als Opfer soll erbleichen!

Offenbar handelt es sich bei diesem Entwurf um eine von ihm verlangte musikalische Einlage zu einem Schauspiel, welches das erste Ringen des Christentums mit dem altpreußischen Heidentum und dem blutigen Kult seiner Menschenopfer darstellt. Wir werden an Werners ‚Kreuz an der Ostsee' mit seinen drei Götzenbildern unter der uralten Eiche des Königs Waidewuthis erinnert; doch hat sich bis jetzt aus den lückenhaften Nachrichten über die damaligen Königsberger Theaterverhältnisse Näheres über das Stück nicht ermitteln lassen.[1] Gewiß ist, daß, als nach Schuberths endlich erfolgtem Abgang im März oder April 1837 Wagner an das verlassene Dirigentenpult seines Vorgängers gelangte, auch diesem Theater die drohende Katastrophe eines Bankerotts durch allzu geringe Teilnahme des Publikums an seinen Leistungen nahe bevorstand. Wir erfahren, daß unter der Leitung L. Schuberths die ‚Jüdin' von Halévy, die ‚Puritaner' und ‚Norma' von Bellini als Neuigkeiten ‚spurlos vorübergegangen' seien:[2] und das rezitierende Schauspiel ‚in diesem Winter noch mehr als im vorigen gegen die Oper zurückgestanden habe.'

[1] Die oben mitgeteilten melodischen Fragmente hat zuerst W. Tappert in seinem Aufsatz ‚Perkunos-Lohengrin' Mus. Wbl. 1887, S. 414/15, veröffentlicht. Über die drei altpreußischen Gottheiten vgl. Henri Wissendorff, Notes sur la Mythologie des Lataviens. Paris 1893 S. 14 ff. 26. — [2] Schumanns Neue Zeitschrift für Musik 1837, I Nr. 30.

Nur Dem. Planer und Mme. Schmidt sei es ‚zuweilen gelungen, das sehr erkaltete Interesse daran flüchtig anzufachen.‘[1]

Den unhaltbaren Zustand der Königsberger Bühne im Auge, sah er sich um so dringender dazu veranlaßt, die bereits angeknüpften Beziehungen in die Ferne wieder aufzunehmen. Scribe, an den er sich mit der Zusendung des Entwurfes gewandt, hatte zwar bis jetzt geschwiegen; aber dadurch ließ sich der junge Meister nicht abschrecken. So schnell gab er seine Wünsche und Pläne nicht auf. Immer den Gedanken an einen Pariser Erfolg festhaltend, trug er sich eine Weile mit der Absicht, die Partitur seines ‚Liebesverbotes‘ direkt an den derzeitigen Entrepreneur der komischen Oper einzusenden; dieser sollte die Musik und das Sujet zunächst ‚von Auber und Gott weiß wem‘ prüfen lassen; gefiele ihm beides, so mochte er den Text von einem beliebigen Pariser Theaterdichter bearbeiten und der Musik anpassen lassen. Dann kam er aber doch wieder auf Scribe zurück. Nachdem er ein halbes Jahr vergeblich auf Antwort gewartet, schrieb er diesem — bald nach seinem Königsberger Amtsantritt — nochmals. Er nahm die Schuld seines schweigsamen Gönners auf sich selbst: wohl könne er sich denken, daß er (Scribe) in Verlegenheit sei, was er ihm habe antworten sollen, da er ja ihn und seine Tätigkeit als Komponist gar nicht kenne. Um diesem Übelstande abzuhelfen, fügte er seinem Schreiben die Partitur des ‚Liebesverbotes‘ bei, und ersuchte ihn sich darüber von Auber und Meyerbeer ein Urteil abgeben zu lassen. Falls sie Beifall erhielte, bot er ihm zugleich auch diese Oper unter denselben Bedingungen an, wie zuvor den Entwurf zur ‚hohen Braut‘: er könne sich ja leicht von dem vorhandenen Text eine rohe französische Übersetzung machen lassen und aus diesem ganz nach seinem Gutdünken ein Scribesches Opernsujet verfertigen, um es alsdann der Opéra comique anzubieten. Es existiert auch der Entwurf eines Briefes an Meyerbeer aus dieser Königsberger Periode. Sehr möglich, daß er sich bereits zu gleicher Zeit an den einflußreichen Mann gewandt hat, um diesen Einfluß für sein Unternehmen in Bewegung zu setzen. Möglich auch, daß es bloß bei dem Entwurf geblieben ist. Jedenfalls war es unrecht, seine damaligen, noch dazu direkt an Meyerbeer gerichteten Äußerungen gegen seine eigenen, sehr abweichenden späteren ins Feld zu führen, wie dies von mancher Seite her geschehen ist. Wie vieles hatte der junge Künstler nicht erst noch an sich selbst zu erleben, bis er zu einem vorurteilslosen und unbestochenen Urteil über den wahren Wert des gefeierten großen Opernmusikkönigs gelangte!

Aber auch auf dem heimischen Mutterboden Deutschlands ließ er es aus seiner einsamen ostpreußischen Abgeschiedenheit nicht an Versuchen

[1] A. Woltersdorf, Geschichte des Königsberger Theaters von 1744—1855 (Theatralisches. Berlin, 1856, S. 83.

fehlen, das in ihm lodernde Feuer aus der darüber gelagerten Aschenschicht deutscher Kunstbildung herausschlagen zu lassen. Damals redigierte August Lewald in Stuttgart die beliebte und weithin verbreitete Monatsschrift ‚Europa', in wirklich einigermaßen vornehmer äußerer Erscheinung und Ausstattung, mit häufigen Kunstbeilagen usw. Ihm machte sich Wagner von Königsberg aus bekannt und bot ihm das ‚Karnevalslied' als musikalische Beilage für seine Zeitschrift an. Es freute ihn, seine Komposition nicht allein angenommen und in der erwünschten Weise verwendet zu sehen, sondern auch bei derselben Gelegenheit sein Interesse in so wohlwollender Weise, wie ihm dies lange nicht begegnet war, einer öffentlichen Beachtung gewürdigt zu erblicken. Lewald begleitete die Veröffentlichung mit der Bemerkung, das ‚Karnevalslied' von Herrn Wagner, Musikdirektor in Königsberg i. Pr., sei aus einer Oper, welche der Autor nach Paris geschickt habe, um sie von Scribe ins Französische übersetzen und auf die dortige Bühne bringen zu lassen. ‚Er hat', fährt Lewald fort, ‚Herrn Scribe alle Autorrechte für den Text abgetreten, worauf hier alles ankommt, indem sonst von den französischen Autoren, die sich durch das Eindringen Fremder beeinträchtigt sehen, Intriguen aller Art zu befürchten sind. Ich werde, wenn ich von dem Erfolg der eingeleiteten Schritte meines jungen Freundes Nachricht erhalten haben werde, solches dem Publikum mitteilen'. Soweit handelt es sich bloß um die Darlegung eines tatsächlichen Verhältnisses; wirklich erwärmend dagegen konnte die nun folgende Reflexion, die bestätigende Anerkennung der vorhandenen bitteren Notlage des deutschen dramatischen Musikers auf den jungen Meister wirken: ‚Wenn die Lage der Dinge in Deutschland sich nicht ändert; wenn es dem talentvollen Komponisten fast schwerer wird, auf dem kleinsten Winkeltheater Deutschlands, als selbst in Paris mit seinem Werke durchzudringen; wenn es den deutschen Bühnenvorständen fortwährend belieben wird, das Gute und Ansprechende, was hier und da noch auftaucht, schnöde zurückzuweisen, und endlich die Theaterkritik von Unwissenden als schmähliches Handwerk stets betrieben wird: so ist es für junge strebsame Geister der einzige Weg, an das Ausland zu appellieren. Ich schreibe diese Bemerkung ganz abgesehen von dem Falle hier nieder, dessen Erfolg ich im voraus keineswegs zu berechnen wage.'[1]

Inzwischen näherte sich der nicht länger aufzuhaltende Verfall des Königsberger Theaters in kürzester Frist seiner unausbleiblichen Entscheidung. ‚Mein häusliches Trübsal vermehrte sich', — mit diesen einzigen kurzen Worten gedenkt Wagner seiner damaligen sorgenvollen Lage. Der erklärte Bankerott der Direktion machte auch hier, wie zuvor in Magdeburg, seiner kurzen Dirigentenfunktion ein Ende. Zu freundschaftlichen Beziehungen unter den Königsberger ‚Kunstgenossen' war es kaum gekommen. Nur einmal erwähnt er in einem

[1] Europa. Chronik der gebildeten Welt, 1837, II, S. 240.

seiner Briefe des nachmaligen, durch Liszt protegierten, Komponisten der ‚Comala', E. Sobolewski, als fertigen Klavierspielers, der ihm Schumanns damals soeben erschienene Klaviersonate (in Fis-moll Op. 11) vorspielen solle. Zu einem tieferen Verständnis der künstlerischen Persönlichkeit Wagners und seines Wollens ist dieser aber offenbar weder damals noch später gelangt, wie einige seiner in den fünfziger Jahren publizierten Broschüren deutlich genug verraten.[1] Von seinen Magdeburger Freunden war ihm der Tenorist Friedrich Schmitt (S. 234) in den fernen Nordosten gefolgt, und stand ihm in den schwierigen Verhältnissen seiner dortigen Existenz treulich zur Seite. Auch ein wohlsituierter Königsberger Kaufmann, namens Abraham Möller, nahm sich mit Rat und Tat seiner an; er wird uns noch weiterhin begegnen. Dann kam mit einem Schlage der unerwartet plötzliche Abbruch aller dortigen Beziehungen. ‚Herr Musikdirektor Wagner, der an L. Schuberths Stelle kam', berichtet der Königsberger Referent Schumanns, M. Hahnbüchn, in bedauerndem Nachruf, ‚hat uns auch schon verlassen, wie es hieß, Familienverhältnisse wegen. Er hielt sich hier zu kurze Zeit auf, um sein Talent mehrseitig zeigen zu können. Seine Kompositionen, von denen ich eine Ouvertüre gehört und eine gesehen habe, zeugen von eigener Produktionsgabe.' ‚Manche Menschen', fügt er in fernerer Betrachtung hinzu, ‚sind gleich klar in ihrem Charakter und in ihren Werken, andere müssen sich erst durch ein Chaos von Leidenschaften hindurcharbeiten. Freilich gelangen die letzteren zu höheren Resultaten.' Über die hier angedeuteten ‚Familienverhältnisse' hat sich das Zartgefühl Wagners gegen Fernerstehende zu keiner Zeit ausgelassen, weder zu den Lebzeiten seiner ersten Gattin, noch vollends nach ihrem Tode. Bloß in neuester Zeit ist das ungeheuer Schwere, was der junge Meister in dem ersten Halbjahr seiner jungen Ehe durchzumachen hatte, durch Herrn W. Tappert zu öffentlicher Kenntnis gebracht worden, in der Form einer Rechtfertigung der unglücklichen Frau, welche jedoch bei ihrer völligen Unzulänglichkeit tatsächlich vielmehr eine gravierende Belastung derselben vorstellt. Er beruft sich dabei auf einen ihm vorliegenden ‚4 Folioseiten umfassenden Bericht' in dieser Sache von Wagners eigenem Schwager, dem in seiner Ehren-

[1] Eduard Sobolewski, ‚Oper, nicht Drama', Bremen 1857. ‚Das Geheimnis der neuesten Schule der Musik', Leipzig 1859. Letztere auffallend wenig Geheimnisvolles enthaltend. Wenn es je ein solches Schulgeheimnis gab, war es bei diesem vortrefflichen Musikdirektor, Komponisten und Klavierlehrer vor dem Ausplaudern gesichert. Gewiß meinte er dabei nicht das wahre und einzige Geheimnis aller Kunst, von welchem Wagner um eben jene Zeit in seinem Brief über Franz Liszts symphonische Dichtungen gehandelt hatte: ‚Das Wesen der Individualität und der ihr eigenen Anschauung würde uns immer ein Geheimnis bleiben, wenn es sich nicht in den Kunstwerken des genialen Individuums offenbarte. Aber nur an dieses Kunstwerk und seinen Eindruck auf uns können wir uns halten; wer darüber laut und breit sprechen könnte, müßte eben nicht viel davon in sich aufgenommen haben.'

haftigkeit unantastbaren Oswald Marbach, von welchem Schriftstück er ‚als entbehrlich den größten Teil unterdrückt' und hingegen das Eine hervorhebt, daß Wagners Frau ihn damals — von Königsberg aus — heimlich verlassen habe[1]. Nur soviel möge hier zur Berichtigung der öffentlich gemachten falschen Angaben ausgesprochen werden, daß es weder in der Begleitung eines ‚Offiziers' geschah (— das kann Marbach unmöglich gesagt haben! —), noch auch, wie Herr Tappert völlig grundlos behauptet, in derjenigen des braven Möller. Als Ursache des verzweifelten Schrittes sind Verblendung, Selbsttäuschung und die Unerträglichkeit des Königsberger Zustandes zu betrachten —, das Unvermögen, es noch länger in der schwierigen Situation auszuhalten. Ein niederschmetterndes Erlebnis dieser Art war der Grund von Wagners plötzlicher Abreise; auch erklärt sich daraus seine kurz darauf ausgesprochene Absicht einer Scheidung der vor kaum sieben Monaten geschlossenen Ehe, von welcher weiter unten die Rede sein wird.

Er ging zunächst nach Berlin, über Berlin nach Dresden. An ersterem Orte verkehrte er mit Schindelmeißer, der inzwischen, als Gläsers Nachfolger, die zuvor von Wagner erstrebte Musikdirektorstelle am Königstädter Theater inne hatte und bei dem er, in seiner damaligen großen Gebeugtheit, ein liebevolles Verständnis seines Zustandes fand. Seine Gedanken waren damals auf eine Anstellung in Riga gerichtet, doch scheint es, als habe er seine Frau noch nicht völlig aufgegeben und eine Erschwerung seiner etwaigen Bewerbung darin gesehen, daß er noch nicht wußte, ob auch an sie bei diesem eventuellen Engagement zu denken sei. Über Berlin begab er sich dann in demselben traurigen Sommer 1837 auf kurze Zeit nach Dresden. Dort brachte ihn die Lektüre der Bärmannschen Übersetzung von Bulwers kürzlich erschienenem Roman ‚Rienzi' auf eine bereits gehegte Lieblingsidee zurück, den letzten römischen Tribunen zum Helden einer großen tragischen Oper zu machen. ‚Der Drang, einer unwürdigen Lage mich zu entwinden, steigerte sich zu dem heftigen Begehren, überhaupt etwas Großes und Erhebendes zu beginnen, selbst mit vorläufiger Außerachtlassung eines nächsten praktischen Zweckes. Diese Stimmung ward in mir lebhaft genährt und befestigt durch die Lektüre von Bulwers ‚Rienzi'. Aus dem Jammer des modernen Privatlebens, dem ich nirgends auch nur den geringsten Stoff für künstlerische Behandlung abgewinnen

[1] W. Tappert, ‚Minna Wagner' in der Zeitschrift ‚Die Musik' 1901/02, III. Quart., S. 1406/07. Der im übrigen rein kompilatorische Aufsatz, der an Tatsächlichem sonst auch nicht das mindeste Neue enthält, versucht die von ihm selbst produzierten Beschuldigungen dadurch zu entkräften, daß er von dem ‚böszüngigen Eifer der Leipziger Klatschbasen' spricht; er hat aber dabei den doppelten Fehler begangen, daß er 1) den Namen Marbachs als Zeugen nennt, auf welchen diese Signatur nicht paßt, und 2) daß er dessen Angaben nicht einmal mit dessen Worten anführt, sondern sie in seine eigene, in diesem Zusammenhang — und überhaupt — unzitierbare, Tappertsche Ausdrucksweise einkleidet.

durfte, riß mich die Vorstellung eines großen historisch-politischen Ereignisses, in dessen Genuß ich eine erhebende Zerstreuung aus Sorgen und Zuständen finden mußte, die mir eben nicht anders, als nur absolut kunstfeindlich erschienen. Dieser Rienzi, mit seinem großen Gedanken im Kopf und im Herzen, machte mir alle Nerven vor sympathetischer Liebesregung erzittern.' Dazu konnte das lyrische Element in der Atmosphäre des Helden, die ‚Friedensboten', der kirchliche Auferstehungsruf, die Schlachthymnen, bei dem immer noch mehr oder weniger rein musikalischen, der ‚Oper' zugeneigten Standpunkt seiner damaligen Entwickelung, seine Anziehungskraft auf ihn nicht verfehlen. ‚Widerliche äußere Verhältnisse' — wir können sie uns nach allem Obigen deutlich vergegenwärtigen — verhinderten ihn zwar fürs erste daran, sich weiter mit Entwürfen zu beschäftigen. Aber die empfangene Anregung blieb in ihm haften.

Von den in diese Zeit fallenden Aufführungen des Dresdener Hoftheaters war insbesondere eine Vorstellung der Halévyschen ‚Jüdin' von Eindruck auf ihn. ‚Eine gewisse schauerliche Erhabenheit, durch elegischen Hauch verklärt, ist ein charakteristischer Zug in Halévys besseren, aus dem Herzen geflossenen Produktionen', schreibt er wenige Jahre später, und bezeichnet zugleich den allgemein erschütternden Hauptzug der Textdichtung, wie er in jener ‚Jüdin' wirklich vorhanden sei, als die Ursache davon, daß sich die Musik des Tondichters gerade in diesem Werke auf eine — nie wieder von ihm erreichte — Höhe geschwungen.[1] Die von dem trefflichen Chordirektor Wilhelm Fischer einstudierten Chöre erregten seine volle Bewunderung; er mußte später an diese Vorstellung denken, als er die Oper in Paris wieder hörte und bei seinen Betrachtungen über den Unterschied der Dresdener und Pariser Chöre die letzteren nicht sonderlich davonkamen.[2] Auch entsann er sich in einer Aufführung der ‚Jessonda' einen kriegerischen Tanz von dem in Dresden liegenden Militär vortrefflich ausgeführt gesehen zu haben, an den er später gelegentlich der Verhandlungen über den, ausschließlich von Männern auszuführenden kriegerischen Tanz im ‚Rienzi', als ein Beispiel anknüpft.[3] Sonderbar, daß es gerade während dieses, mehr zufälligen, Dresdener Aufenthaltes war, daß ihm die erste Anregung zum ‚Rienzi' zuteil wurde. Nicht eher sollte der römische Befreiungsheld die Szene beschreiten, als bis sein Schöpfer in Wort

---

[1] Es ist uns noch aus dem Sommer des Jahres 1878 erinnerlich, wie der Meister mitten in lebhaften Ausführungen über die eigenartige Bedeutung der Halévyschen Musik den Klavierauszug der ‚Jüdin' aus seiner Bibliothek hervorholte, um zum Beleg einige Stellen daraus auf dem Flügel vorzutragen. — [2] Vgl. die Briefe an Wilhelm Fischer, S. 255. 256. 264. ‚Ich komme immer nur wieder auf die ‚Jüdin' zurück, denn dies ist die einzige moderne Oper, deren ich mich aus Dresden deutlich erinnere: ich sah sie im Sommer 1837 bei Ihnen, und gestehe, daß ich das nicht unbedeutende Ballet darin gar nicht übel gefunden habe, sowohl was Arrangement als Aufführung betraf.' — [3] Ebenda, S. 268.

und Ton eben hierher, wo der erste Keim zur Entstehung des Werkes in seine Seele gesenkt war, den irrenden Fuß aus weiter Ferne zurücklenkte. — Während desselben Verweilens in Dresden empfing er — im Juni — eine eingehende höfliche Antwort von Scribe, welche den famosen Textdichter von dem Vorwurf einer früheren Nachlässigkeit gänzlich freizusprechen schien. Er behauptete Wagners ersten, der Sorgfalt seines Schwagers Brockhaus anvertrauten Brief, nebst Entwurf der ‚hohen Braut' — gar nicht erhalten zu haben, dankte verbindlichst für die ihm übersandte Partitur des ‚Liebesverbotes', bat um nähere Aufklärung über das an ihn gestellte Verlangen und versprach für die Sache zu tun, was in seinen Kräften stehe. Das ließ sich hören, und der junge Meister beeilte sich, ihm sogleich von neuem zu schreiben und eine Abschrift des verloren gegangenen Opernentwurfes beizufügen. Beides übergab er der Dresdener Post, ‚der Sicherheit wegen unfrankiert', — und sah nicht ohne Hoffnung dem weiteren Verlauf der Dinge entgegen.

‚Bevor ich jedoch zur Ausführung meines Planes zum ›Rienzi‹ schritt, trug sich manches in meinem Leben zu, was mich, von dem gefaßten Gedanken ab, nach außen zerstreute', — mit diesen Worten leitet Wagner selbst den Bericht über seine nun folgenden Lebensschicksale ein. Sein erst vor einem Jahr gegen Dorn geäußerter Wunsch, nach Riga zu gehen, sollte sich nun unvermutet doch noch erfüllen. Für Riga war Karl v. Holtei soeben im Begriff, unter Garantie wohlgeordneter Zustände, eine neue Theatergesellschaft zu bilden; zu diesem Zwecke weilte er in Berlin. Zwei schnell aufeinanderfolgende Briefe vom 7. und 12. Juni an Schindelmeißer handeln von diesem Engagement. Der erste dieser beiden Briefe knüpft in seinen Eingangsworten an einen kurzen Ausflug an, den er von Dresden aus nach Berlin gemacht und von dem er soeben zurückgekehrt war. ‚Ich bin', heißt es, ‚im Eilwagen viel mit mir zu Rate gegangen, und das Resultat ist, daß ich jetzt Alles auf das Engagement nach Riga gebe'. In diesem Sinne wünscht er sobald als möglich mit Holtei abzuschließen: ‚1000 Rbl. Slbr., Kontrakt auf 2—3 Jahre'. Er verpflichtet sich des Vorstudierens wegen schon Mitte Juli in Riga einzutreffen, und wünscht dementsprechend eine Reiseentschädigung (inklusive seinen früheren Aufenthalt in Riga) von 100 Talern. Der zweite Brief ist eine Antwort auf die inzwischen erhaltene Auskunft Schindelmeißers, dem es ratsam schien, daß Wagner nochmals nach Berlin komme, um die Sache persönlich zu betreiben. Er sagt ihm innigen Dank für seine Freundschaft. ‚Ich bin jetzt brotlos', heißt es dann weiter. ‚Ich muß Riga erhalten. Augenblicklich kann ich hier nicht abkommen; ich wohne bei meinem Schwager Brockhaus, — Ottiliens Mann (S. 256), — liebe Leute. Ich kann sie so schnell nicht verlassen. Schreibe mir umgehend, ob meine schnelle Ankunft in Berlin noch nötig ist; wenn du mir ohnedem zu dem Kontrakt verhelfen kannst, ist's mir sehr lieb'. In bezug auf seine Frau heißt es in dem ersten Briefe: es brauche

dabei auf sie gar keine Rücksicht genommen zu werden; in dem zweiten (vom 12. Juni) ist ausdrücklich davon die Rede, daß gleichzeitig (also erst nach reiflichster Überlegung und inneren Kämpfen) ‚seine Klage auf Ehescheidung von seiner Frau an die Königsberger Gerichte abginge'.[1] Mit einem, dem Briefe an Schindelmeißer beigelegten, nicht auf uns gekommenen, besonderen Schreiben wandte er sich außerdem unmittelbar an Holtei und erhielt bald darauf in mündlicher Vereinbarung die von ihm erstrebte Musikdirektorstelle zugesichert.

[1] Beide Briefe sind zuerst in der ‚New-York-Tribune' von 1899, dann in der ‚Allgem. Musikzeitung' desselben Jahres, S. 413, endlich in den ‚Bayreuther Blättern' 1903, S. 21 ff. abgedruckt; nur daß in dem letzteren Abdruck der Hinweis auf die beabsichtigte Ehescheidungsklage taktvoll weggelassen, in dem zweitgenannten Abdruck hingegen (‚Allgem. Musikzeitg.') durch gesperrten Druck hervorgehoben und eigens mit der Dornschen Verleumdung von dem ‚sehr lebenslustigen' Charakter Minnas (vgl. S. 296 dieses Bandes) in Beziehung gesetzt ist.

VII.

Riga.

Erste Eindrücke. — Dorn, Franz Löbmann, Karl von Holtei. — Bemühungen um gute Aufführungen. — Amalie Planer. — Volkshymne ‚Nikolai'. — Bellinis Norma und daran geknüpfte Gedanken. — Umzug zur Vorstadt. — Konzert im Schwarzhäupterhause. — ‚Komödiantenwirtschaft'. — Sehnsüchtiger Drang aus beengenden Verhältnissen.

Ein Irrtum wird nicht eher gelöst, als bis alle Wege, innerhalb seines Bestehens zur Befriedigung des notwendigen Bedürfnisses zu gelangen, versucht und ausgemessen worden sind.
Richard Wagner.

Um die Mitte August 1837 segelte Richard Wagner nach mehrtägiger Seefahrt in den breiten Dünastrom ein und sah in wachsender Nähe die Türme der längs dem Ufer gelagerten alten Hansastadt Riga vor sich aufsteigen, deren regem bürgerlichen Gemeingeist einst Herder die Erweckung und Nährung seiner eigentümlichen Ansichten über bürgerliche und Staatsverhältnisse verdankte.[1] Noch vierzig Jahre später war ihm die Physiognomie der Stadt, wie er sie damals erblickte, lebendig gegenwärtig, insbesondere auch der eigenartige Anblick der auf den Wellen schwimmenden alten Floßbrücke über die Düna. Auf der einen Seite der Brücke die hochragenden englischen Handelsschiffe, der buntbewimpelte Mastenwald, zu welchem sich die Schiffe aller Ostseehäfen vereinigten; auf der andern die russischen sog. ‚Struse', flache uranfängliche Flöße aus rohen Balken, mit primitiven Zelten darauf, beladen mit Flachs, Korn und Holz, das von Litauen, Polen und Rußland auf diesen Markt des Ostseehandels geführt wird: zwischen beiden der ‚Makler'! Nirgends sei ihm das Wesen des Handels so anschaulich entgegengetreten, als in diesem dichten Aneinandergrenzen der Gegensätze von Ost und West. Das

[1] So hatte Paul Fleming auf seiner Durchreise nach Moskau 1634 in einem ‚Herrn Dr. Hövel in Riga' gewidmeten Sonett den deutschen Musen sein Unrecht eingestanden, indem er ihr Reich bisher durch Rhein, Donau und Elbe für begrenzt gehalten habe. Nein! ‚der ungelehrte Belt hat euch auch lernen ehren; das Kind der Barbarei, die Düna, läßt sich lehren, und fleußt mit zahmer Flut die schöne Stadt vorbei'.

Erste, was ihm bei dem Eintritt in die neue Umgebung sich aufdrängen mußte, war die sonderbare Nötigung, sein Dasein um ganze zwölf Tage zurückzudatieren, — ein zweifelhaftes Geschenk an Lebenszeit, welches dem dadurch Beglückten beim Verlassen der russischen Grenze unfehlbar wieder in Abzug zu bringen war![1] Man befand sich hier, zufolge der (noch heute in Rußland gültigen) julianischen Zeitrechnung, erst im Anfang des Monats August, und bis zur Eröffnung der Bühne am 1. September waren noch volle vier Wochen.

Ein Teil des Rigaer Theaterpersonals hatte die Reise mit ihm zugleich gemacht, einen Teil fand er bereits vor; noch andere Bühnenangehörige trafen in den folgenden Tagen und Wochen ein. Er trat zunächst zu seinem Direktor Holtei, sowie zu dem alten Bekannten Dorn in erneute Beziehungen; auch gehört zu seinen ersten Rigaer Begegnungen diejenige mit dem wackeren zweiten Musikdirektor Franz Löbmann, der ihm mit freundschaftlicher Ergebenheit entgegenkam und dem Meister diese Freundschaft bis an sein Lebensende (1878) treulich bewahrt hat.[2] Auf das Engagement dieses zweiten Musikdirektors hatte Holtei ihn sogleich in Berlin beim Kontraktabschluß aufmerksam gemacht: ihm würde das Einstudieren und Dirigieren der kleineren Opern und Vaudevilles obliegen, welche bis dahin von dem Vorspieler des Orchesters geleitet worden waren. Die dem neukreierten Musikdirektor bewilligte höhere Gage hatte ihm Holtei als die Ursache angegeben, weshalb er ihm selber nicht den hergebrachten, für die Stelle eines Rigaer Kapellmeisters ausgesetzten vollen Gehalt von eintausend Rubeln, sondern nur eine Gage von achthundert Rubeln gewähren könne. Dies geschah nun im ‚höheren Kunstinteresse‘; und die nicht eben blühende finanzielle Lage des jungen Meisters mußte sich die Herabsetzung seines Etats aus solchen ‚höheren‘ Rücksichten gefallen lassen. Es war so recht im Sinne seiner bisherigen Musikerlaufbahn, daß eben dasselbe ‚Kunstinteresse‘, welches für andere Bühnenangestellte in Gestalt eines behaglichen Einkommens zugleich eine Quelle des bürgerlichen Wohlbefindens zu werden pflegt, gerade nur an ihn immer wieder in der bleichen,

[1] ‚Als ich noch in Rußland lebte, machte mich der alte Kalenderstil kaum so verwirrt, als‘ usw. — mit dieser Anspielung gedenkt Wagner noch in einem seiner Pariser Aufsätze dieser obstinaten Abweichung von der gemein-europäischen Chronologie (‚Pariser Amüsements‘, in Lewalds Europa 1841, II S. 577 ff., neuer Abdruck im ‚Bayreuther Taschenbuch‘ 1893, S. 52 ff.) — [2] Franz Löbmann, geboren 1809 in einem kleinen Orte der Niederlausitz, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater Ignatius L. Organist und Musikdirektor in Muskau) und in der Harmonielehre durch den als Dichter bekannten Leopold Schefer. In Riga war er von 1834—1878 in wechselnden Funktionen als Chordirigent, Konzertmeister, Musikdirektor und Organist (Nachfolger H. Dorns an der Domkirche) unter allseitiger Anerkennung seiner mannigfachen künstlerischen Verdienste tätig; als Mensch besaß er die liebenswürdigsten Eigenschaften, unter denen sein selbstloses Wohlwollen und seine unverbrüchliche Ehrenhaftigkeit obenan stehen.

hohläugig resignierten Erscheinung von Gagenabzügen oder ähnlichen, eigens für ihn erfundenen, Abdikationen herantrat!

Genug, das von Holtei abgeschlossene Doppelengagement verschaffte Wagner für die Dauer seines Rigaer Aufenthaltes nicht bloß einen zuverlässigen Gehilfen in der Orchesterleitung, sondern zugleich einen wirklich ergebenen, dabei liebenswürdigen und bescheidenen Freund. Seine stets bereite Gefälligkeit war dem Neuangekommenen sogleich zur Auffindung eines geeigneten Unterkommens behilflich und in der Folge zu jeder Art praktischer Dienstleistungen erbötig. Das alte Rigaer Theater, von der Gesellschaft der ‚Musse' soeben im Inneren durchaus neu aufgebaut und ohne Rücksicht auf die Kosten würdig ausgeschmückt, lag in der Königstraße im ehemals Vietinghoffschen Hause, wo es bis zum Jahre 1863 verblieb; das Theaterbureau mit dem Billetverkauf in der engen städtischen Schmiedestraße Nr. 139 im Apotheker Kirchhoffschen Hause. Zwischen beiden, vom Theaterlokal nur wenige Minuten entfernt, befand sich, ebenfalls in der Schmiedestraße, Wagners erste Rigaer Wohnung, in dem — seither umgebauten — damals Thauschen Hause, gegenüber der Mündung der Johanniskirchengasse: düster und unfreundlich, nach dem Hofe zu gelegen, dem Meister durch die darin herrschende widerliche Ausdünstung von Schnaps und Spiritus noch lange in unvergessener Erinnerung!

Die künstlerische Persönlichkeit seines neuen Direktors ist von Wagner späterhin als typischer Gegensatz zu Ed. Devrients völlig entgegengesetzter Erscheinung erschöpfend charakterisiert. ‚Karl von Holtei suchte das mimische Genie auf den wilden Wegen seiner dunklen Abkunft auf und zeigte sich darin genial. Er erklärte unumwunden, mit einer sogenannten soliden Schauspielergesellschaft nichts anzufangen zu wissen. Seitdem das Theater in die gewissen Bahnen der bürgerlichen Wohlanständigkeit geleitet sei, habe es seine wahre Tendenz verloren, welche er am ehesten noch mit einer herumziehenden Komödiantenbande durchzuführen sich getraue. Für diese seine Meinung stand der gewiß nicht geistlose Mann ein'. Eine größere Kunstanstalt hat er nie dirigiert, einen entscheidenden Einfluß auf die deutsche dramatische Kunst als Theaterleiter nicht ausgeübt; ein unstetes Wanderleben trieb ihn auch nachmals wieder, meist als Vorleser, von Stadt zu Stadt, von Ort zu Ort. Seine kurze Rigaer Tätigkeit repräsentiert zugleich die bemerkenswerteste seiner Direktionsführungen. Ihr war, als seine produktivste Periode, seine Wirksamkeit als Sekretär, Theaterdichter und Regisseur am Berliner Königstädtischen Theater vorausgegangen; während ihrer Dauer verfaßte er die populärsten seiner Liederspiele: ‚die Wiener in Berlin', ‚der alte Feldherr', ‚Lenore', ‚Lorbeerbaum und Bettelstab', in denen er seine eigenen Gestalten, die er späterhin überhaupt einzig noch gespielt hat, mit unzweifelhafter Originalität verkörperte. In Berlin trug er sich soeben mit der Absicht der Begründung einer eigenen

Bühne für das vorzugsweise von ihm gepflegte Genre, als er die Berufung nach Riga erhielt, um dort das durch opferwilligen Bürgersinn neu erstehende Theater zu organisieren. Er hatte den Vertrag mit dem Theaterkomitee zu Ostern 1837 persönlich an Ort und Stelle abgeschlossen: eine von der Einwohnerschaft freiwillig zusammengebrachte Summe von fünfzehntausend Rubeln sicherte das Unternehmen nach der materiellen Seite hin. Während der folgenden Monate besorgte er von Berlin aus mit Eifer die nötigen Engagements, und als er in der zweiten Hälfte des Juli wieder eintraf, gewann er sich bereits vor Eröffnung der neuen Bühne in der vermögenden Kaufmannswelt Rigas eine ungeteilte persönliche Beliebtheit, und bildete im Wöhrmannschen Park, dem damals besuchtesten öffentlichen Garten außerhalb der Festungswälle und -gräben, an schönen Sommerabenden den Mittelpunkt eines sehr belebten Gesellschaftskreises. ‚Damen habe ich mitgebracht, polizeiwidrig hübsch', sagte er mit Beziehung auf die beiden Schwestern Reithmeyer; das war ein gemeinverständlicher Gesichtspunkt für die bevorstehende Rigaer Kunstblüte, der an das Publikum keine zu hohen Anforderungen stellte, und man fand den neuen Direktor nur um so liebenswürdiger. Schon während der Vorbereitungen hatte er außerdem ein anerkennenswertes organisatorisches Talent an den Tag gelegt, und alles versprach einen guten Anfang und Fortgang.

Was nach den traurigen Erfahrungen in Magdeburg und Königsberg den jungen Meister zunächst wirklich erfreuen und sein Interesse an der neuen Tätigkeit beleben konnte, war das Ausgehen der Direktion auf mindestens gute Vorstellungen. Namentlich galt dies vom rezitierenden Schauspiel, das gleich am dritten Tage mit einer Aufführung des ‚König Lear' hervortrat, die ‚bei Einheimischen und Fremden geradezu Aufsehen erregte'.[1] Ähnliches würde unter Wagners Leitung sogleich zu Beginn in der Oper der Fall gewesen sein, hätte nicht ein Kontraktbruch der ersten Sängerin hier für längere Zeit eine fühlbare Lücke erzeugt. ‚Unser Opernpersonal ist vollzählig', ließ sich Holtei in öffentlicher Erklärung vernehmen, ‚und durch Individuen besetzt, die sich mit Ehren auf jeder großen Bühne zeigen dürfen; Orchester und Chor sind, unter bester Leitung, den schwierigsten Aufgaben gewachsen. Unsere fünfte Vorstellung sollte eine große Oper sein; alles war sorgfältig vorbereitet, und nur die unverzeihliche Zögerung der Mme. Ernst, die mich von Woche zu Woche mit brieflichen Versprechungen hinhält und vertröstet, ist Ursache, daß wir jetzt in Eil' und Hast, was vorbereitet war, bei Seite werfen und an

[1] Die Titelrolle gab dabei der sehr befähigte Schauspieler und Regisseur Alois Bosard, dem es seine Darstellungsmittel gestatteten, gelegentlich einer am 18. November 1837 stattfindenden Aufführung der ‚Räuber', da der richtige Darsteller des Karl Moor erkrankt war, schnell entschlossen für diesen Abend die Partien beider Brüder, Karl und Franz Moor auf sich zu nehmen und mit Anerkennung durchzuführen.

andere Studien gehen mußten.' Unter diesen Umständen fand die Eröffnung des neubegründeten Theaterinstitutes am Mittwoch den 1. (13.) September, 6 Uhr abends, mit dem, ausnahmsweise von Wagner dirigierten, einaktigen Singspiel von K. Blum ‚Mary, Max und Michel' statt. ‚Früh schon füllte eine neugierige Menge das Theater', wird über diese Eröffnungsvorstellung berichtet. ‚Die schlanken Säulen aus Gußeisen gaben dem Ganzen etwas Leichtes und Luftiges, und die hellgemalten Wände und Brüstungen, die reichen Goldverzierungen, die gute Erleuchtung, mit einem Worte, die Harmonie des Ganzen setzten den Zuschauer sogleich beim Eintritt in eine behagliche Stimmung, welche selbst die bengalische Hitze nicht zu stören vermochte . . .' Für den Darsteller des ‚Sergeanten Max', den Bassisten Günther, hatte Wagner eigens eine Einlage auf einen von Holtei gedichteten Text komponiert, eine Romanze in G dur: ‚Sanfte Wehmut will sich regen in des Mannes fester Brust'; sie wurde sowohl bei dieser Vorstellung, als bei ihrer Wiederholung am Sonntag den 5. September mit großem Beifall aufgenommen.[1]

In Wahrheit war der hier mit so verführerischen Farben geschilderte Saal des alten Rigaschen Stadttheaters in der Königstraße nach unseren heutigen Begriffen ein ziemlich düsterer Raum, mit nur einem einzigen Rang versehen, über welchem sich sofort die Galerie erhob, von bürgerlichen Familien häufig benutzt, indem sich jüngere und ältere Damen, mit ihrem Strickstrumpf und den nötigen Erfrischungen versehen, frühzeitig daselbst einfanden, um auf den unnummerierten Sitzen möglichst an der Brüstung behaglich Platz nehmen zu können und der kommenden Dinge zu harren.[2] Mit Bezug auf diesen Raum interpellierte der aus Riga gebürtige Violoncellist Arved Poorten[3] den Meister, indem er es einen Stall, eine Scheune nannte: ‚wie haben Sie denn, Meister, darin dirigieren können?' Da habe ihm Wagner ernsthaft erwidert: drei Dinge seien ihm aus dieser ‚Scheune' als merkwürdig in der Erinnerung geblieben: erstlich das stark aufsteigende, nach Art eines Amphitheaters sich erhebende Parkett, zweitens die Dunkelheit des Zuschauerraumes und drittens das ziemlich tief liegende Orchester. ‚Wenn er je einmal dazu käme, sich ein Theater nach seinen Wünschen zu errichten, so werde er diese

[1] Die Romanze drei enggeschriebene Folioseiten umfassend trägt in der Handschrift das Datum: ‚Riga, 19. August' es ist der 31. August 1837 nach deutscher Zeitrechnung gemeint und ist demnach vierzehn Tage vor der Aufführung komponiert. Sie verblieb zunächst im Besitz des Meisters, und wird noch in dem Brief an W. Fischer vom 2. März 1855 erwähnt Briefe Wagners an Uhlig, Fischer, Heine S. 323, wo sie Wagner mit anderen Dresdener Papieren nach London geschickt werden soll, — ist aber späterhin ebenfalls in den Autographen-Handel gelangt und unseres Wissens zur Zeit im Privatbesitze verschollen. — [2] Dies Alles ist dem Verfasser noch aus seinen eigenen in die fünfziger Jahre fallenden Kinderzeiten erinnerlich: man gab da seltsamerweise noch dieselben Stücke, die schon in des Meisters frühen Knabenjahren auf ihn von Eindruck gewesen waren, wie ‚Die beiden Galeerensklaven' oder den ‚Goldschmied von Paris' S. 106 dieses Bandes. — [3] Vgl. Bd. III[1] dieses Buches S. 421.

drei Dinge dabei in Betracht ziehen, das habe er sich schon damals gedacht.' Die Idee des Bayreuther Festspielhauses war für seinen zukünftigen Erbauer in diesen drei Elementen bereits im Keime enthalten.

Vom 17. September (russischer Zeitrechnung, wie der Poststempel ausweist) datiert ist ein briefliches Lebenszeichen des jungen Meisters an Schindelmeißer in Berlin, mit welchem er diesem ein freundschaftliches Darlehen zurückerstattet, das aber zugleich in seinem übrigen Inhalt ein ziemlich heiter gefärbtes Bild der ersten Rigaer Eindrücke und Erlebnisse bietet, von dem Zustande der Oper bis zu einer, Tags zuvor im Dornschen Hause stattgehabten Familienvermehrung. Wir schalten es daher an dieser Stelle in seinen Hauptzügen mit ein, in Ergänzung und Bestätigung mehrerer von uns schon berührten Punkte. ‚Was sollte ich Dir eher über unsere Oper schreiben? (vor)gestern[1] haben wir erst eine gehabt. Norma hatten wir vorbereitet, und Mme. Norma-Ernst blieb aus, — wo nun anfangen? Alles mußte umgestürzt werden, — jede Repertoireoper bot Schwierigkeit: da fehlten die Partien, dort waren ein paar nicht einstudiert. Endlich eröffneten wir (vor)gestern[1] die Oper mit der ›weißen Dame‹. Na, es ging gut, — die Leute sollen sogar entzückt gewesen sein; es wurden Alle gerufen. In der Tat war auch keines schlecht, ausgenommen — Dem. Reithmeier, — das ist ein unglückliches L....!! — Der Tenorist Köhler, schöne Stimme und sonstige recht glückliche Naturanlagen; Günther, Gaveston, ausgezeichnet, das ist ein fertiger Künstler und Sänger. Im übrigen alles passabel; — die Herren Choristen etwas verdorben, weil sie zu viel im Schauspiel spielen; sonst gute Stimmen. Orchester wird sich machen, die Neuen sind meist sehr gut, weniger die Alten; Hornisten prächtig, — Lotz[2] ebenfalls. Ensemble fehlt noch, wird sich hoffentlich finden. Ich stehe mit Holtei auf dem besten Fuße, — weniger Wohlbrück,[3] und ihm zulieb auch Dein Bruder. Dorn ist ein liebenswürdiger braver Mensch, der mich jederzeit als braver Freund aufnimmt; er ist mein einziger Umgang. Er komponiert jetzt leichter. Gestern wurde er zum fünften

[1] Im Original heißt es ‚gestern', was aber nicht zutrifft; die erwähnte Aufführung fällt auf den **15.** September.* — [2] Es kann nur der ganz junge, kaum einundzwanzigjährige, aus Berlin gebürtige Konzertmeister Karl Lotze gemeint sein, der gleichzeitig mit Wagner nach Riga gekommen und ein Jahr vorher in Berlin zum ersten Male als Violinist im königl. Schauspielhause aufgetreten, demnach dem Adressaten — Schindelmeißer — jedenfalls soweit bekannt war, daß dieser ein Interesse für ihn hatte. — [3] W. A. Wohlbrück, der Schwager Marschners, für den er die Texte zu den Opern ‚Der Vampyr' und ‚Der Templer und die Jüdin' verfaßt hatte. Unter Holteis Direktion war er nicht bloß als begabter Darsteller, sondern auch als Schauspiel- und Opernregisseur tätig und dichtete für Dorn den Text zu dessen weiterhin (S. 311/12) zu erwähnender komischen Oper ‚Der Schöffe von Paris'.

* Man könnte an einen Irrtum hinsichtlich der Datierung des Briefes denken; das würde aber nicht mit der am Schlusse mitgeteilten Dornschen Familienangelegenheit stimmen, welche laut Ausweis wirklich am 16. September abends 8 Uhr sich zutrug. Also ist der Brief tatsächlich am 17./29. morgens, vor der Probe geschrieben, wenn nicht etwa der Anfang vom 16., die zweite Hälfte (mit der Datierung) vom 17. herrühren sollte.

Male Vater; die Frau glücklich entbunden mit einem Jungen, — große Freude in Jerusalem. — Unsere Sänger und Schauspieler sind alle nette Leute. Wrede tritt zunächst im ›Zampa‹ auf, — er hat eine göttliche Stimme, Günther und er ein paar prächtige Bässe. Dem. Ludwig[1] liegt schwer krank, — Du — an der ist nicht viel!‘ —

Bei fortdauerndem Fehlen einer ersten Sängerin schleppte sich die Oper nur mühsam hin. Um einen vorläufigen Ersatz zu finden, wandte sich Wagner an seine Schwägerin Amalie Planer, die uns schon von Magdeburg her bekannte jüngere Schwester Minnas. Dies gab Gelegenheit zu einer Versöhnung der Gatten: die beiden Schwestern trafen gemeinschaftlich in Riga ein, der Reuigen, Verzweifelten ward Verzeihung gewährt. Kurz vor ihrer Ankunft nahm er noch am 17. Oktober an der Tauffeierlichkeit im Dornschen Hause Teil, zu welcher dieser die ganze Stadt, oder doch immerhin fast die Hälfte der gesamten, für Theater und Musik interessierten Honoratioren Rigas, 24 Paten und 12 Patinnen, zusammengeladen hatte. Dieser Rigaschen Gesellschaft ist Wagner während seines ganzen dortigen Aufenthaltes in keiner Weise näher getreten, wie sie sich auch ihrerseits nicht um die Gründe und Ursachen des verspäteten Eintreffens seiner Frau gekümmert hat. Erschütternd wirkte auf ihn um die gleiche Zeit die völlig unvorbereitet an ihn gelangende Nachricht von dem Tode Rosaliens. ‚Der Engel Rosalie‘, heißt es in einem nach Riga gerichteten Briefe der Mutter, ‚war zu rein, als daß sie nicht versöhnt mit Dir in eine bessere Welt gehen sollte; vor meiner Reise[2] sprach sie auf einem Spaziergang lange über Dich mit mir; sie sagte, daß die Luise zu wenig gute Hoffnung für Dich und Dein Talent habe, sie aber hoffte viel von der Zukunft, wenn — Deine Umgebung genug Verstand, Geist und edlen Fond in sich habe‘. Der letztere Passus bezieht sich ersichtlich auf die allzu früh geschlossene Heirat und die inzwischen eingetretene, die Angehörigen tief beunruhigende Katastrophe seiner jungen Ehe. Wagners Antwort auf diesen Brief ist unseres Wissens nicht erhalten: dagegen kommt er noch in späteren brieflichen Äußerungen an die Mutter auf diesen, nicht zu verschmerzenden Verlust zurück. ‚Großer Gott, wer hätte sich das gedacht! Ich werde Euch Alle wieder treffen, — nur die gute Rosalie soll ich vermissen!! Ach, es war mir immer so ein schöner Gedanke, gerade sie, die den Kämpfen meiner eigenen Entwickelung so nahe, und oft unter so empfindlichen Berührungen, zugesehen hatte, auch zum Zeugen der glücklichen Wendungen meiner leidenschaftlichen Bestrebungen zu machen, — — nun muß ich ihr Grab besuchen!‘[3]

Von diesen tiefgehenden inneren Erregungen seines Gemütes kehren wir

[1] Ein Chormitglied, auch für Nebenrollen verwendet; dem Zusammenhang nach vielleicht durch Schindelmeißer empfohlen? — [2] Zu dem Bruder Albert, bei dem sie sich damals eine Zeit lang aufhielt. — [3] Brieflich an die Mutter aus Paris, 12. September 1841.

zur Betrachtung seiner ferneren äußeren Betätigung in einer Umgebung zurück, die nur so viel Gutes an sich hatte, als er selber ihr verlieh. In Liddy Amalie Planer, zuletzt in Hannover tätig, war für die ausgebliebene ‚Koloratur- und Bravourſängerin' wenigstens einstweilen ein Ersatz gefunden. Durch schöne Stimmbegabung, zierliche Bühnenerscheinung und mannigfache Verwendbarkeit gewann sie sich bald eine große Beliebtheit und gehörte dem Rigaer Bühnenpersonale durch zwei volle Jahre an, bis zu ihrer Verheiratung mit dem Gardeleutnant und Adjutanten Karl Johann Gustav von Meck.[1] Sie übernahm stellvertretend die Partien der ersten Sängerin und führte sich zuerst am 25. Oktober 1837 als ‚Romeo' in Bellinis ‚Montechi und Capuleti' recht vorteilhaft ein. Bis zu ihrem Eintreffen hatte das Repertoire der Oper ausschließlich aus den, auch mit lückenhaftem Personale darstellbaren, drei Opern: der ‚weißen Dame', ‚Freischütz' und ‚Zampa' bestanden. Nun kam die Tätigkeit des Musikdirektors erst in Fluß, wiewohl immer noch durch mancherlei Mängel, besonders im Orchesterbestande, behindert. Die Tempi soll er, gegen die vorgefundenen Gewohnheiten, ungemein feurig und lebhaft genommen haben. ‚Immer frisch! immer munter! immer ein bischen frisch!' sollen seine Lieblingszurufe an die Musiker gewesen sein und nie ihre Wirkung verfehlt haben. Das damalige Rigaer Orchester bestand aus 22—24 Mann: 2 ersten und 2 zweiten Violinen, denen sich der zweite Musikdirektor (zugleich Konzertmeister) Löbmann, wenn es Wagner darauf ankam, stets bereitwillig zugesellte, und die unter günstigen Umständen bis auf die Gesamtzahl von 6 gebracht wurden, 2 Violen, 1 Violoncell (v. Lutzau), 1 Kontrabaß; je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotten; 2 Hörnern, 2 Trompeten und einer Posaune, deren Bläser aber auch zugleich Fagottist war. Bei größeren Opern, wie der ‚Stummen von Portici', wurde das Siegertsche Militärmusikkorps hinzugezogen; doch war dies erst in jedem einzelnen Fall gegen Holteis Widerstand durchzusetzen, und dann fehlte es in dem engen Orchesterraum an Platz für die Verstärkung. Mit Holtei, dessen Gesichtskreis sich im gemütlichen Vaudeville und rezitirenden Schauspiel erschöpfte, und der gegen die Interessen der eigentlichen ‚großen Oper' fast eifersüchtig gesinnt war, gab es in solchen Fällen

[1] Vgl. M. Rudolph, Rigaer Theater- und Tonkünstlerlexikon s. v. ‚Amalie Planer'. Über ihr erstes Auftreten vgl. das ‚Dramaturg. Beiblatt' zum Rigaer ‚Zuschauer' Nov. 1837: ‚Dem. Planer', heißt es daselbst, ‚erfreute uns gar innig durch ihren trefflichen Gesang, der nicht bloß gewandt und schulgerecht, sondern auch seelenvoll, und deshalb, wo es gilt, tief ergreifend ist. Es darf gewiß als ein Beweis von Geschmacksbildung angesehen werden, wenn ein Künstler seine Mittel genau kennt und niemals über dieselben hinausgeht. Diese Stufe der künstlerischen Ausbildung bemerken wir bei Dem. Planer, und wenn nun dazu ihr ein Reichtum an Mitteln zu Gebote steht, wie er eben nicht häufig zu sein pflegt, so darf sie schon Kühneres wagen, ohne ein Mißlingen besorgen zu müssen, und wird in eben dem Grade ihre Zuhörer fortreißen, als das Gelingen der Aufgabe entspricht, die sie sich selbst stellte. Wir wünschen unserer Bühne zu dieser Akquisition von ganzem Herzen Glück'.

Konflikte, von denen das Publikum, sich am Fertigen erfreuend, nichts ahnte, die aber dem, für die Leistungen der Oper sich verantwortlich fühlenden Dirigenten sein Rigasches Wirken oft recht verbitterten. Es klingt dies aus Holteis eigenen Äußerungen über sein Zusammenwirken mit Wagner nach: ‚Er quälte mein Personale mit stundenlangen endlosen Proben; nichts war ihm recht, nichts gut genug, nichts fein nüanciert genug. Da gab's dann Klagen über Klagen; Musiker und Sänger kamen zu mir, um sich über ihn zu beschweren. Ich mußte im Innern Wagner Recht geben, war aber doch nicht imstande, ihn ganz nach Belieben schalten und walten zu lassen, — er hätte mir die Sänger tot gemacht.'[1] Ganz abgesehen von der letzteren grundlosen Übertreibung, sind doch diese sehr viel späteren Äußerungen des damaligen Rigaer Direktors a. d. Jahre 1858), noch auf eine sehr andere Grundauffassung abgestimmt, als womit Holtei seiner Zeit den berechtigten Forderungen seines Kapellmeisters gegenübertrat, und durch deren Geltendmachung er nicht selten die Widersetzlichkeit störrischer und ungebildeter Kulissenhelden gegen die Autorität ihres nächsten Vorgesetzten aufreizte, da sie an ihm eines Rückhalts gewiß waren. Mit einem solchen, dem Tenoristen Köhler, einem ehemaligen Schmiedegesellen, der das rohe Betragen seines früheren Standes in die neue Laufbahn mitgebracht, hatte der junge Meister die Partie des Tybalt zum so und so vielten Male am Klavier und im Theater durchgenommen, als dieser bei der Aufführung der Bellinischen Oper am 29. Oktober abermals durch falschen und schreienden Gesang das Ensemble störte. Sogleich nach dem Fallen des Vorhanges begab sich Wagner auf die Bühne, um den fahrlässigen Sänger zur Rede zu stellen, wurde aber von diesem nur mit gröblichen Beleidigungen überhäuft. Da legte er den Taktstock für diesen Abend in die Hände seines Kollegen Löbmann nieder und dirigierte die Oper nicht weiter. Dem Direktor Holtei wäre auch ein solcher Vorfall gleichgültig gewesen; diesmal aber stand das ganze Personal wie ein Mann zu seinem Kapellmeister, und selbst die öffentliche Kritik nahm bei der nächsten Aufführung der Oper (3. Nov.) Anlaß, dem Sänger des Tybalt eine bessere Beachtung der Anleitungen seines ‚ebenso kunstverständigen als duldsamen und freundlichen Ratgebers, des Musikdirektors Wagner' anzuempfehlen.[2]

Aus seiner Berufstätigkeit im Herbst und Winter 1837 heben wir hier noch eine besonders sorgfältig einstudierte Aufführung des ‚Don Juan' (5. Nov.) hervor, zugleich die fünfzigjährige Jubelfeier der ersten (Prager) Aufführung des Mozartschen Werkes und als solche durch einen Prolog Holteis ausgezeichnet. Den Don Juan sang darin der Baritonist Albert Wrede, ein Sänger von schöner Gestalt und jugendkräftiger Stimme, aber

[1] Überliefert durch J. Lang, aus persönlichem Verkehr mit Holtei. — [2] Vgl. die ‚Dramaturgischen Blätter' von H. v. Brackel, Beilage zum Rigaer ‚Zuschauer' November 1837.

geringer musikalischer Bildung und Befähigung; den Leporello Karl Günther, durch seinen klangvollen Baß ein Liebling des Publikums und besonders belobt in seinen Buffoleistungen als Leporello und Figaro;[1] die Partie der Donna Anna war der Dem. Julie Reithmeier, die der Donna Elvira Amalie Planer anvertraut. Zu dem am 21. November feierlich begangenen Thronbesteigungsfest des Kaisers Nikolaus hatte Wagner ein von Harald v. Brackel gedichtetes ‚Volkslied' komponiert, welches auch bei späteren festlichen Gelegenheiten, wie dem kaiserlichen Namens- oder Geburtstage, mit Beifall wiederholt worden, aber nach Wagners Abgang von Riga spurlos verschwunden ist; — alle Nachforschungen nach der Partitur oder den Stimmen dieses ‚Volksliedes' sind vergeblich geblieben.[2] Auf den 30. November entfiel eine Aufführung der ‚Stummen von Portici' zum Benefiz des Ehepaars Köhler: am Sonnabend den 11. Dezember fand die eigene Benefizvorstellung des ‚Herrn Kapellmeister Wagner' statt, zu der er sich Bellinis, damals in Riga erstmalig gegebene, ‚Norma' erwählt hatte.

Bei solchen Gelegenheiten war eine den Theaterzetteln beigefügte Ankündigung an das Publikum üblich, um dessen Teilnahme für das Interesse des Benefizianten anzuregen, und es versteht sich, daß dabei weniger die Schwächen als die Vorzüge des aufzuführenden Werkes hervorgehoben wurden. In der von Wagner unterzeichneten ‚Theateranzeige' heißt es: ‚Norma ist von allen Schöpfungen Bellinis diejenige, welche neben der reichsten Melodienfülle die innerste Glut mit tiefer Wahrheit vereint, und selbst die entschiedensten Gegner neuitalienischer Musik haben dieser Komposition die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie, zum Herzen sprechend, ein inneres Streben zeige'. Eingehender ließ sich der junge Meister darüber in einem ausführlichen, nicht mit seinem Namen unterzeichneten, Aufsatz des Rigaer ‚Zuschauers' vom 7. (19.) Dezember aus, unter der Aufschrift: ‚Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit'.[3]

---

[1] Wegen seiner darstellerischen Befähigung hatte ihn Immermann in Düsseldorf bereden wollen, ganz zum Schauspiel überzugehen. Er war bis 1844 in Riga engagiert, wo er auch zum ersten Male den ‚fliegenden Holländer' sang, dann in Köln, begegnete dem Meister 1844 bei einem Dresdener Gastspiel, 1854 in Zürich wieder, starb aber schon fünf Jahre später in Leipzig. — [2] Der Text besteht aus vier Strophen; der vollständige musikalische Entwurf dazu, kenntlich an dem Textanfange (‚Singt ein Lied dem edlen Kaiser, singt aus frohbewegter Brust'), findet sich, wie wir seinerzeit einer öffentlichen Anzeige entnahmen, auf der vierten Folioseite der Handschrift jener oben erwähnten Einlage zu dem Blumschen Singspiel ‚Mary, Max und Michel', über deren Verbleib uns, seit jenem vorübergehenden Auftauchen im Jahre 1886, nichts Näheres bekannt geworden ist, — besonders aber auch nicht, daß sie etwa in das Hausarchiv von Wahnfried zurückgelangt wäre! — [3] Abgedruckt in den ‚Bayreuther Blättern', Dezember-Stück 1885, S. 363, zugleich als Erinnerungsblatt zur fünfzigjährigen Wiederkehr des Todestages des früh verschiedenen ‚sanften Sizilianers' Bellini (1802—1835, der ja erst ganz kurz vor seinem Ende in Paris zum ersten Male — Beethovens Musik kennen lernte, von der er zuvor nie etwas vernommen! (Ges. Schr. IX, 343.

Mit der ihm eigenen Lebhaftigkeit tritt er hier, wie in allen seinen Aufzeichnungen aus dieser Periode, für die innere Berechtigung des breit melodischen Gesanges der italienischen Oper ein: ‚Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen! Gesang ist nun einmal die Sprache, in der sich der Mensch musikalisch mitteilt, und wenn diese nicht ebenso selbständig gebildet und gehalten wird, wie jede andere kultivierte Sprache es sein soll, so wird man euch nicht verstehen. Das Übrige, was an diesem Bellini schlecht ist, kann ja jeder eurer Dorfschulmeister besser machen, das ist bekannt: es liegt demnach ganz außer der eigentlichen Sache, sich über diese Mängel lustig zu machen. Wäre Bellini bei einem deutschen Dorfschulmeister in die Lehre gegangen, er hätte es wahrscheinlich besser machen lernen, ob er aber dabei nicht vielleicht seinen Gesang verlernt hätte, steht allerdings sehr zu befürchten. Lassen wir also diesem glücklichen Bellini den allen Italienern einmal gebräuchlichen Zuschnitt seiner Musikstücke, seine regelmäßig dem Thema folgenden Crescendos, Tutti, Kadenzen u. dgl. stehende Manieren, über die wir uns so grimmig ärgern; es sind die stabilen Formen, die der Italiener einmal nicht anders kennt. Betrachten wir die grenzenlose Unordnung, den Wirrwarr der Formen, des Periodenbaues und der Modulationen so mancher neuer deutscher Opernkomponisten, so möchten wir wohl oft wünschen, durch jene stabile italienische Form diesen krausen Knäuel in Ordnung gebracht zu sehen‘. In diesem Sinne stellt er der allverbreiteten Phrase vom ‚Ohrenkitzel‘ der Bellinischen Musik das ‚Augenjucken‘ gegenüber, welches uns die Lektüre so mancher Partitur von neueren deutschen Opern verursache. ‚Die augenblickliche klare Erfassung einer ganzen Leidenschaft auf der Bühne wird bei weitem erleichtert werden, wenn sie eben ganz, mit allen Nebengefühlen und Nebenempfindungen, mit einem festen Strich in eine klare, faßliche Melodie gebracht wird, als wenn sie durch hundert kleine Kommentationen, durch diese und jene harmonische Nüance, durch das Hineinreden dieses und jenes Instrumentes verbaut und endlich ganz hinweggeklügelt wird‘.[1] Wie wunderbar berührt es, in dem Kopfe des Rigaer Kapellmeisters, bei Gelegenheit der öffentlichen Anzeige einer Bellinischen Oper, jene Probleme im voraus arbeiten zu sehen, die ihn später in den tiefen Ergründungen von ‚Oper und Drama‘ beschäftigen: der Verdichtung der dramatischen Motive, der Melodie als Erlösung des ‚unendlich bedingten dichterischen Gedankens aus weitester äußerer Verzweigung zur bestimmtesten Gefühlsäußerung‘. Wir vernehmen dabei im voraus eine jener mächtigen, alle ‚Nebengefühle und Nebenempfindungen‘ in sich verdichtenden und zusammenfassenden Melodien der späteren Werke, wie sie uns darin aus dem Innersten des gesamten drama-

[1] Vgl. hierzu die verwandten Ausführungen in ‚Oper und Drama‘ (III, 359/60 und IV, 212 der Ges. Schr.), sowie die auf S. 176 dieses Bandes zitierten Laubeschen Reflexionen.

tischen Vorganges entgegenquellen, und nur die Einsicht fehlt dem vier und zwanzigjährigen Meister noch zur vollen Erkenntnis des Sachverhaltes, daß der Gegenstand seines Postulates, die von ihm erstrebte wahre, der Menschenstimme angemessene Gesangsmelodie, überhaupt erst noch zu finden, durch ihn selber zu finden, die einstweilen mißbräuchlich an ihre Stelle gesetzte hingegen ihrer Natur nach vor allem Instrumental- und Orchestermelodie sei; sowie ferner, daß auch jene erlösende und befreiende, alle Nebengefühle und -empfindungen in sich schließende Melodie uns erst im Organismus des Kunstwerkes als werdende und entstehende vorgeführt werden müsse, ehe sie ‚klar und faßlich' als fertige uns entzücken könne.[1] Diese Einsichten hatte er erst noch erlebend sich zu gewinnen und schaffend zu erleben.[2]

Unter allen Umständen, und wenn sie auch nicht zugleich seine Benefizvorstellung gewesen wäre, hätte Wagner an die erstmalige Aufführung eines Werkes, an dem er nur das mindeste Gute fand, seine ganze Sorgfalt gesetzt, um dieses zur Geltung zu bringen. ‚Man muß bloß einmal solch eine Orchesterstimme, z. B. von ›Norma‹, sich genau ansehen', sagt er noch nach mehr als dreißig Jahren von dem entgegengesetzten Verfahren, ‚um zu ermessen, was aus einem so harmlos beschriebenen Notenpapierhefte für ein seltsamer musikalischer Wechselbalg werden kann: nur die Folge von Transpositionen, wo das Adagio einer Arie aus Fis-, das Allegro aus F-dur, dazwischen (der Militärmusik wegen) ein Übergang in Es-dur gespielt wird, bietet ein wahrhaft entsetzliches Bild von der Musik, zu welcher so ein hochgeachteter Kapellmeister den Takt schlägt. Selbst einer so unschuldigen Partitur gerecht zu werden, verdrießt unsere Dirigenten der Mühe'. Ohne Transpositionen ging es zwar auch bei dieser Aufführung nicht ab, weil, in Ermangelung der immer noch fehlenden ersten Sängerin, Amalie Planer die Heldin des Stückes zu singen hatte und ihrer Mezzosopranstimme wegen alles viel tiefer genommen werden mußte. Auch äußerte das eingetretene rauhe und kalte Wetter seinen

[1] Ges. Schr. IV, 124, 211/12. — [2] Die gute Meinung, welche Wagner besonders auch hinsichtlich ihrer dramatischen Handlung (einer Modifikation des antiken Sujets der ‚Medea') über die Bellinische Oper hegte, bekundet sich in einem Passus seines Aufsatzes im ‚Zuschauer': ‚die Dichtung schwinge sich zur tragischen Höhe der Griechen auf'. Bekanntlich hatte auch Schopenhauer über Musik und Dichtung der ‚Norma' eine sehr vorteilhafte Ansicht: ‚selten', so sagt er, ‚trete die echt tragische Wirkung der Katastrophe, also die durch sie herbeigeführte Resignation und Geisteserhebung der Helden, so rein motiviert und deutlich ausgesprochen hervor, als in dem Duett: Qual cor tradisti, qual cor perdesti, in welchem die Umwendung des Willens durch die plötzlich eintretende Ruhe der Musik deutlich bezeichnet werde. Überhaupt sei dieses Stück, ganz abgesehen von seiner Musik, und allein seinen Motiven und seiner inneren Ökonomie nach betrachtet, ein höchst vollkommenes Trauerspiel, ein wahres Muster tragischer Anlage der Motive, tragischer Fortschreitung der Handlung und tragischer Entwickelung, zusamt der über die Welt erhebenden Wirkung dieser auf die Gesinnung der Helden, welche dann auch auf den Zuschauer übergeht'. (Welt als Wille u. Vorstellung II, 496).

feindlichen Einfluß und sie war gezwungen, wegen Heiserkeit an die Nachsicht des Publikums zu appellieren. Nichtsdestoweniger war am Abend des 11. (23.) Dezember die Gesamtleistung eine sehr befriedigende, nicht bloß durch die Präzision des Ensembles, sondern auch in der Wiedergabe der Hauptrolle; dank der eingehenden Sorgfalt, mit welcher die Partie, Zug für Zug nach dem Vorbild der großen Schröder-Devrient, mit der Darstellerin durchgegangen worden war. Der folgende Abend war nach deutscher Zeitrechnung der 24. Dezember und wir dürfen uns ausmalen, daß er in des jungen Meisters Hause als Weihnachtsfest zu Dreien begangen wurde und die im Laufe des Tages durch den Theaterkassier ihm übermittelte gestrige Benefizeinnahme das Weihnachtsgeschenk dazu vorgestellt habe.

Leider war der Haushalt des Rigaer Kapellmeisters solcher materieller Fundationen sehr bedürftig, und dies zwar in begreiflicher Nachwirkung der wahrhaft schmählichen äußeren Bedingungen, unter denen er seine letzten Lebensjahre hatte verbringen müssen. Magdeburger und Königsberger Gläubiger hatten seinen neuen Aufenthaltsort im hohen Norden sehr wohl erkundet, und die achthundert Rubel Gage, die im ‚Kunstinteresse' Rigas den Ertrag seiner pflichttreuen Bemühungen um das Rigasche Kunstinstitut bildeten, reichten allenfalls wohl zur Bestreitung der laufenden Bedürfnisse, in sehr bescheidenem Maße aber zur Abtragung älterer Verpflichtungen hin. Recht häßlich und gegen die arme Minna geradezu verleumderisch nimmt sich jedoch die, hier nicht mit Stillschweigen zu übergehende, hämische Behauptung Dorns in dessen Erinnerungen aus, wonach sich ‚Wagners Schuldenlast in Riga (!) lawinenartig vergrößert habe, zum Teil auch durch die lebenslustige Gattin'. Vielmehr war ihre Begabung für wirtschaftliche Ökonomie, ihre Kunst, zur Gestaltung einer behaglichen und repräsentablen Umgebung aus Nichts Etwas zu machen und das geringste in solchem Sinne zu verwerten, eine ihrer unbestrittensten, übereinstimmend ihr nachgerühmten häuslichen Tugenden.[1] Im übrigen berichtet Dorn über seinen damaligen Verkehr mit Wagner: ‚Unser beiderseitiges Verhältnis gestaltete sich sehr bald zu einem intimen Umgang. Der zwischen uns in Leipzig bestandene (sic!) Unterschied — ich ein verheirateter Mann in Amt und Würden, er ein um neun Jahre jüngerer Studiosus[2] — fiel jetzt natürlich fort, nachdem er selbst in den Ehestand getreten war und an der Bühne eine gleichberechtigte Stellung, wie ich im Konzertsaal,

[1] Wir werden in der Folge sehen, welches Interesse Dorn daran hat, Wagners Position in Riga als von Hause aus unhaltbar hinzustellen und hierbei selbst Minnas nicht zu schonen. Unrichtig ist auch seine, in demselben Zusammenhang gemachte Angabe, Wagner habe in Riga eine Gage von 1000 Rbln. bezogen vgl. S. 285', wie sie allerdings — alsbald nach Wagners Entfernung von Riga — Dorn selbst für sich ohne jede amtliche Mehrbelastung sofort wieder zu erwirken gewußt hat. — [2] Die Reihenfolge von ‚ich' und ‚er' ist genau nach dem Original.

in Kirche und Schule eingenommen hatte; auch ist unter Männern die Differenz zwischen 18 und 27 Jahren wesentlich verschieden von der zwischen 25 und 34 Jahren. Dazu kam, daß unsere Frauen sehr gut miteinander harmonierten und so wurde aus einer alten Bekanntschaft eine neue Freundschaft'. Im näheren Verkehr mit Wagner, der ihn schon in Leipzig ‚in das Haus seiner Mutter eingeführt', habe er ihn von neuem als munteren, frohgelaunten, zu allerlei Scherzen und Schnurren aufgelegten Gesellschafter kennen gelernt, der es vortrefflich verstanden habe, ‚komische Geschichten zu erzählen und allerlei Persönlichkeiten zu kopieren'. Auch Wagner war der Verkehr mit Dorn, sowohl in ihren beiderseitigen Häuslichkeiten, als in dem beliebten Gesellschaftshaus der ‚Ressource' am Schwarzhäupterplatze — nicht in der ‚Musse', die sei bloß für die reichen Leute gewesen — gut in Erinnerung geblieben: sie hätten dort zusammen ‚Whist gespielt und Dünalachs gegessen'. Sowohl in Dorns, der ‚Ressource' gegenüber belegener Wohnung (im Sodoffskyschen Hause), als bei Holtei selbst, gestalteten sich die amtlichen und kollegialischen Beziehungen auch zu dem Letzteren zugleich zu ungezwungenem privaten und persönlichen Umgange, wobei sich der Rigaer Theaterdirektor gern in ausführlichen Motivierungen seiner Vorliebe für ‚dissolute Komödiantenbanden' erging. Schon damals, sagt Holtei zwanzig Jahre später, habe er Wagner für einen bedeutenden Kopf und namentlich für einen bedeutenden Dichter gehalten; wenn er ihm (Holtei behauptet: stundenlang) seine dramatischen Entwürfe mitgeteilt habe, so habe er (Holtei) ihm geraten, ‚Trauerspiele zu schreiben und das Komponieren ganz aufzugeben'. Charakteristisch ist seine bei anderer Gelegenheit getane Äußerung: ‚Wagner hat, wie ich glaube, den Generalbaß einzig und allein zu dem Zwecke gelernt, seine eigenen Dichtungen in Musik zu setzen'.[1] Es zeigt sich in dem Nebeneinander beider Äußerungen, dem aus tief eigenen Impulsen dichterisch und musikalisch Schaffenden gegenüber, jene tiefwurzelnde Eifersucht der Dichter und Literaten von Metier, die es ihm nie vergessen konnte, daß er in keiner Weise von ihnen abhängig war. ‚Trauerspiele schreiben und das Komponieren aufgeben' oder — fremde Dichtungen komponieren, das blieb in wechselnder Gestalt die wunderliche Alternative, mit welcher die Mitwelt an die außerordentliche Erscheinung des Beherrschers zweier Welten herantrat, deren scheinbare Zweiheit er uns in seinen Werken aufs Unwiderleglichste als unzertrennliche Einheit offenbart hat. Auf dem einen oder dem anderen Gebiete wollte diese Mitwelt ihm die Ehre ihrer ordnungsmäßigen Anerkennung zuteil werden lassen; andernfalls — galt er für unrubrizierbar und ward von Musikern und Dichtern gleichermaßen in die Acht erklärt. Dies hatte Wagner schon in Riga zwischen dem Musiker Dorn und dem Dichter Holtei zu empfinden. Mit Holtei als Textdichter wäre ihm ein Lokalerfolg

[1] Überliefert durch J. Lang, aus persönlichem Verkehr mit Holtei.

nicht minder gewiß gewesen, wie einst in Leipzig mit Laubes ‚Kosziusko', — was in aller Welt aber hätte er mit einem solchen Rigaer Lokalerfolge als Vaudevillekomponist anfangen sollen?

Anfang Februar 1838 veranstaltete der Violinspieler Ole Bull im Theater vier Konzerte und besuchte dabei Wagner in dessen Wohnung;[1] gegen Ende dieses Monats vervollständigte sich auch das weibliche Opernpersonal durch Ausfüllung der mehrerwähnten empfindlichen Lücke. Die endlich gewonnene brauchbare Kraft war niemand anderes als seine Magdeburger ‚Isabella', Frau Karoline Pollert. Sie trat am 25. Februar als ‚erste Sängerin vom k. k. Hoftheater am Kärntnertor zu Wien' vor das Rigaer Publikum und gewann sich mit ihren sehr tüchtigen Mitteln im Laufe weniger Wochen als Agathe, Pamina, Emmeline in der ‚Schweizerfamilie', Norma und Julia dessen ausgesprochenen Beifall. Zu den Eindrücken seines ersten in Riga verbrachten Frühjahrs gehört die Erinnerung an eine Schlittenfahrt nach Bolderaa, die er allein mit seiner Frau unternahm. Man hatte ihm von der imponierenden Schönheit des Anblickes erzählt, den daselbst, am breiten Ausfluß des Dünastroms in die Ostsee, der Eisgang gewähre, und er mußte sich nach solchen Schilderungen die Vorstellung von etwas ganz Großartigem machen. Statt dessen war der Blick auf den öden, weithin mit grauem schmutzigen Eise bedeckten Meerbusen, auf dem sich die zerborstenen Schollen übereinander erhoben und lagerten, von vollendeter Trostlosigkeit. Dazu eine furchtbare Kälte vom Flusse ausströmend, — frierend und mißvergnügt über die Enttäuschung traten sie den endlosen Rückweg an. Zur inneren Erwärmung hätten sie in dem einzigen unterwegs befindlichen Gasthause starken Kognak zu sich genommen und unter dessen betäubender Einwirkung von der im hereinbrechenden Dunkel verlaufenden Rückfahrt kein rechtes Bewußtsein mehr gehabt, bis sie am späten Abend der Schlitten wieder vor ihrer Wohnung absetzte. Die Erinnerung an diese Fahrt blieb dem Meister für seine gesamten Rigaer Erlebnisse charakteristisch und wir haben ihn zweimal in verschiedenen Jahren davon erzählen hören.

Seit Neujahr hatte Holtei die Leitung der Rigaschen Bühne auf eigene Gefahr und Rechnung unternommen; das bisher verantwortliche Komitee hatte abgedankt. Während aber hiermit das Theater als stehende Anstalt auf gutem Wege zu einer festeren und dauerhaften Begründung war, wurden die vielversprechenden Beziehungen seines Kapellmeisters zu ihm diesem bald mehr und

[1] Wir erwähnen die uns durch den mitanwesenden Löbmann berichtete, übrigens belanglose Tatsache; der wegen seiner Virtuosität in fast ganz Europa und Nordamerika angestaunte und gefeierte ‚nordische Paganini' konnte Wagner mit seiner, auch in Riga ‚auf vielfältiges Verlangen wiederholten' Polacca guerriera keine tieferen Sympathien einflößen (vgl. seine Erwähnung in Wagners Pariser Korrespondenzbericht vom 6. April 1841, im Gegensatz zu Henri Vieuxtemps!).

mehr verleidet. Gerade um die Zeit seines Rigaer Aufenthaltes begann sich in ihm die innere Wendung zu vollziehen, die ihn endlich mit Notwendigkeit von den modernen Theaterverhältnissen ablösen mußte. So geneigt er noch im Beginn seiner Musikdirektorlaufbahn gewesen war, sich mit dem eigenartigen Leben mancher französischen und italienischen Partitur selbst auf Kosten mangelnder Tiefe auszusöhnen, so sehr erfüllte ihn deren innere Leere und Nichtigkeit allmählich mit wachsendem Überdruß. ‚Das tägliche Einstudieren Auberscher, Adamscher und Belliniscber Musik tat das seinige, das leichtsinnige Gefallen daran mir gründlich zu zerstören'. Zu gleicher Zeit tat sich, in seinen Beziehungen zum Theater, das was wir unter ‚Komödiantenwirtschaft' verstehen, in immer nackterer Gestalt und voller Breite vor ihm auf, mit Kulissenklatsch, Applaus und Hervorruf, Beliebtheit beim Publikum als Haupttriebfedern und dem äußerst dürftigen Bildungsgrad dieser, meist bloß auf die Ausbildung einer vereinzelten Fähigkeit abgerichteten, Menschengattung als Grundlage. Allein der Ton, in welchem nur allzuhäufig mit dieser Art Leuten zu verkehren war, um Ausschreitungen und Übergriffe energisch in Zaum zu halten! Witz und Humor, die Fähigkeit hinzureißen und zu begeistern, reichten in diesem Verkehr nicht aus, ein tüchtiges Maß schneidiger Bestimmtheit war dazu unerläßlich. Der wohlgelaunten Stimmung, in welcher er anfangs an die Verwendung der vorgefundenen Kräfte gegangen war, hatte bald die Absicht entsprochen, für die ihm eben zu Gebote stehenden Mittel ein leichteres Werk zu schreiben. Er führte sich für diesen Zweck den Text zu einer zweiaktigen komischen Oper: ‚Die glückliche Bärenfamilie' aus, wozu er den Stoff einer drolligen Erzählung aus ‚Tausend und eine Nacht' entnahm, — jedoch mit gänzlicher Modernisierung desselben. Schon hatte er zwei Nummern daraus komponiert, als es ihn plötzlich heftig anekelte, seine Arbeit für jene ‚Wirtschaft' herzurichten. Sein tieferes Gefühl fand sich trostlos verletzt durch die Entdeckung, daß er selbst auf dem besten Wege sei, Musik à la Adam zu machen und er ließ die angefangene Komposition mit Abscheu liegen. Dem Theater gegenüber beschränkte er sich nun immer mehr auf die bloße Ausübung seiner Dirigentenpflicht und sah vom Umgang mit dem Personale immer vollständiger ab, um sich ‚nach innen in die Gegend seines Wesens zurückzuziehen, wo der sehnsüchtige Drang, den gewohnten Verhältnissen sich zu entreißen, seine stachelnde Nahrung fand'.

Dem entsprach es, daß er mit eintretendem Frühjahr seine enge und düstere städtische Wohnung aufgab und sich seine neue Niederlassung außerhalb des doppelten Gürtels der inneren Stadt — von Festungswällen und -gräben — in der St. Petersburger Vorstadt wählte. Das Rigaer ‚Rienzi'-Haus, wie wir es wohl nach der in ihm entstandenen glutvollen Jugendschöpfung benennen dürfen, war dem russischen Kaufmann Michael Iwan Bodrow (nachmals dessen Erben) gehörig, das Eckhaus der Mühlen- und Alexander-

straße. Es hat sich seitdem im äußeren nicht wesentlich verändert; nur enthielt es damals noch keine Verkaufsläden, sondern das Parterre wurde von der Familie des Besitzers, der obere Stock von Wagner bewohnt. Der Eingang führte von der Mühlenstraße aus eine Treppe hinauf in den oberen Hausflur und durch das Vorzimmer sogleich in den Empfangs- und Arbeitsraum des jungen Meisters, worin außer dem Divan ein gemieteter Bergmannscher Flügel (aus der damals vorzüglichsten Rigaer Pianofortefabrik) seinen Platz hatte, — geradeaus zwischen beiden Fenstern der Arbeitstisch, an welchem die beiden ersten Akte des ‚Rienzi' komponiert wurden. Aus diesem Raum gelangte man nach links in die beiden Stuben Amaliens, nach rechts in das mit roten geblümten Gardinen geschmückte Besuchzimmer, ein Eckzimmer mit je zwei Fenstern nach den beiden genannten Straßen und durch dieses rückwärts in die angrenzende Schlafstube, welche letztere gerade wie das gegenüberliegende Schlafzimmer Amaliens durch eine Tür mit dem Vorzimmer in Verbindung stand, so daß man (bei dieser Anlage der Wohnräume) nach beiden Seiten hin in die Wohnung gelangen konnte, ohne den im mittleren Raume befindlichen Hausherrn zu stören. Aus der gleichen Rücksicht hatte Amalie das für ihre Studien unentbehrliche Klavier in ihre Schlafkammer placiert, so daß es nach beiden Richtungen hin durch zwei geschlossene Türen vom Mittelzimmer getrennt war. Eine auf völliger Unkenntnis der Rigaer Ortsverhältnisse beruhende dreiste Erfindung behauptete seinerzeit, diese Niederlassung Wagners sei ‚im Villenviertel der Vorstadt gelegen und über seine Verhältnisse hinaus gewählt gewesen', da es ihm doch vielmehr bei ihrer Wahl im Gegenteil bloß auf Entlegenheit und Zurückgezogenheit aus dem Mittelpunkte des städtischen Treibens ankam; und: ‚ein eigens dazu gemieteter eleganter Wagen' habe ihn täglich ins Theater und wieder zurück gebracht.[1] Die noch heute unverändert erhaltene Wohnung war so wenig luxuriös, daß sie, nach der getroffenen Einteilung, nicht einmal einen eigenen Speiseraum besaß, zu welchem Zweck vielmehr, je nach den Umständen, entweder das Besuchzimmer oder das Arbeits- und Musikzimmer zugleich mit dienen mußte. Allein sie war hell und freundlich und im Winter durch zwei solide russische Öfen gut zu erheizen, und die vorhandenen Räumlichkeiten auf das vollkommenste ausgenutzt. Der kaum viertelstündige Gang über die beiden Holzbrücken und durch die Festungstore in die Stadt war für einen rüstigen Fußgänger, wie Wagner, nur eine willkommene Motion, und es ist ihm, nach seiner eigenen Aussage gegen den Verfasser, nie eingefallen, den Weg fahrend zurückzulegen. Dieses Haus (gegenwärtig Alexanderstraße 9) ist das eigentliche Wohnhaus Wagners in Riga, in welchem er die längste

[1] Beide völlig aus der Luft gegriffene Behauptungen finden sich in einem ‚Aus Richard Wagners Sturm- und Drangzeit' betitelten, kenntnislosen aber desto leichtfertigeren, Aufsatz in dem von J. Prölß redigierten Feuilleton der ‚Frankfurter Zeitung' Januar 1888.

Zeit seines dortigen Aufenthaltes verbracht hat: die älteren Einwohner der Petersburger Vorstadt, welche täglich an diesem Hause vorübergingen, erinnern sich wohl, ihn bei guter Jahreszeit im Schlafrock, die Pfeife im Munde, einen türkischen Fez auf dem Kopfe, aus dem offenen Fenster blickend gesehen zu haben; und es ist dem Erzähler schon in früher Jugend eindrucksvoll gewesen, wenn dabei hinzugefügt wurde, seine feinen, energischen Gesichtszüge hätten meist etwas Blasses und Leidendes gehabt.

Am 19. März 1838 veranstaltete Wagner in dem nicht allzugroßen, aber schönen Konzertsaale des altertümlichen Schwarzhäupterhauses ein ‚Vokal- und Instrumentalkonzert' mit bedeutend verstärktem Orchester, an welchem sich außer der Sängerin Frau Pollert und Holtei auch Minna deklamatorisch beteiligte. Der erste Teil eröffnete das Ganze mit der ‚Columbus'-Ouvertüre; der zweite begann mit der in Königsberg komponierten Ouvertüre ‚Rule Britannia' und fand einen besonders patriotischen Abschluß mit der vom gesamten Gesangpersonale der Oper vorgetragenen Brackelschen Volkshymne ‚Nikolai' in Wagners Komposition. Holtei rezitierte das ‚Lied von der Glocke', Minna den Monolog aus dem vierten Akte der ‚Jungfrau von Orleans'; Frau Pollert sang eine Arie aus ‚Jessonda', und mit Amalie Planer und dem Gesangpersonale der Oper das erste Finale aus Webers ‚Oberon'; an instrumentalen Solonummern war das mögliche geboten. Der Beifall war lebhaft, doch deckte der Ertrag eben nur die Kosten. Eine Besprechung dieses musikalischen Ereignisses durch Dorn (in Schumanns Musikzeitung) gibt sich durch ihren witzelnden Ton den Anschein würdevoller Überlegenheit. Wagner wird darin, mit Beziehung auf die ‚Spektakel- und Reizmittel' der Columbusouvertüre ein ‚Hegelianer im Heineschen Stil' genannt: ‚während er mit den Füßen in Beethovens Werken wurzele und (in seiner Theaterpraxis) mit den Armen in Allerweltspartituren herumfege, schlage ihm das noch zu jugendliche Herz in ungestümer Wallung bald hier-, bald dorthin und der Kopf perpendikele zwischen den Doppel-Been, Bach und Bellini'. ‚Aber', fährt die kritische Auseinandersetzung fort, ‚man kann nicht Gott und dem Teufel zusammen dienen, und wer nicht für mich ist, der ist wider mich. Aus Herzensgrunde verachte ich jene langweiligen Menschen, die, weil sie einmal dieses oder jenes für das beste erkannt haben, nun auch alles andere mit fanatischem Eifer verfolgen; wird ein solcher obenein Kapellmeister, so ist er zugleich der Ruin des Theaters usw. Aber in seinen eigenen Kompositionen alle möglichen Stile und Manieren vereinigen zu wollen, um alle Parteien für sich zu gewinnen (!), ist der sicherste Weg, um es mit allen zu verderben'. Ein ungefärbtes Bild der damaligen künstlerischen Entwickelungsstufe Wagners, hätten wir es nicht bereits auf anderem Wege erlangt, wäre aus dieser absprechenden Reflexion nicht zu gewinnen. Die von dem Kritiker selbst hervorgehobenen Grundeigentümlichkeiten der Tondichtung, an welche diese Betrachtungen knüpfen: ‚Beethovensche Durchführung — große

schöne Gedanken — hochmodernes Außenwerk' (d. h. also doch: Ausdrucksmittel) enthalten in sich nichts weniger als eine Vereinigung unversöhnlicher Gegensätze. Klingen sie nicht vielmehr wie das ausgesprochene Programm der jugendkräftig sich regenden Erscheinung eines großen Neuerers und Bewegers auf dem Felde seiner Kunst?

Ein zufällig erhaltenes Briefchen aus jenen Tagen nach dem Schwarzhäupterkonzert, datiert vom 30. März, läßt uns in die Trivialitäten, mit denen sich der junge Meister im täglichen Verkehr mit den Rigaer Komödianten zu plagen hatte, einen charakteristischen Einblick tun. Er ist an eine junge Chorsängerin, Dem. Luise Pogrell gerichtet, die auch zuweilen in kleineren Rollen Beschäftigung fand; ihr erklärter Liebhaber, der Sänger Wrede (S. 292/93), hatte sich oder seine Schöne von Wagner an ihrer Ehre gekränkt geglaubt und dies in einem ungezogenen Brief an seinen Kapellmeister kundgegeben. ‚Ich entsinne mich, Demoiselle Pogrell', schreibt ihr Wagner darauf, ‚ich entsinne mich, als mir hinterbracht wurde, Herr W. habe Ihnen untersagt, in meinem Konzerte mitzusingen, geäußert zu haben, daß es mich wundere, welchen Einfluß Herr W. auf Sie übe, und ich nur zu Ihrem Besten wünschte, derselbe möge ihn nie aufgeben. Es kommt mir wirklich recht komisch vor, mich und meine Äußerung da verteidigen zu müssen, wo es mit meinem einfachen Worte, daß ich Sie nicht beleidigt habe, wohl abgemacht wäre: ich tue es indeß, weil es sich um eine Unwahrheit handelt, die berichtigt werden muß. Ich schreibe an Sie, weil in der Sache denn doch etwas geschehen muß, und ich Herrn W. selbst nicht antworten — — will; denn auf seinen Brief gehört nur eine Antwort, d. h. eine ganz eigentümliche, die ich ihm auch ganz gewiß erteilen lassen könnte, die ich ihm aber schenken will, vielleicht zu unserm gegenseitigen Besten. Wenn Sie ihn sehen, so sagen Sie ihm nur, er möge sein gemeines M . . . doch nur um Gottes Willen von den Verhältnissen anderer weglassen, sondern seine schwachen Geisteskräfte hübsch dazu benutzen, daß er seine Partien ordentlich lerne, womöglich im Takt singe, und nicht gar zu sehr auf die immerwährende Nachsicht des Kapellmeisters trotze, die ihn vielleicht einmal aus ihrer besonderen Acht lassen könnte; dabei wird er jedenfalls besser stehen, und Sie werden dann vielleicht, hoffentlich und wie ich es wünsche, einen Mann an ihm haben, der sich und Ihnen ein gutes Stück Brot verdienen kann. Sagen Sie ihm dies so ganz gelegentlich; es hat keine Eile. Sie selbst übrigens können meinem Worte glauben, wenn ich Ihnen sage, daß Ihnen meine Äußerung jedenfalls falsch hinterbracht worden ist. Richard Wagner, Kapellmeister'. So weit das Rigaer Briefchen, das an ‚Schneidigkeit' gewiß nichts zu wünschen übrig läßt.[1] Kraftäußerungen am rechten Platz, wie die darin vor-

[1] Das Original befindet sich, soweit uns bekannt, noch heute in dem Nachlaß seines

kommenden, sind uns von Beethoven, Mozart, Weber genug erhalten, — doch ist es im Grunde in allen ähnlichen Fällen weder Mozart, noch Weber, noch Wagner, der daraus zu uns spricht, sondern einzig der wunderlich seltsame Boden, auf welchen die Entwickelung deutscher Kunst ihre größten Meister gestellt hat! Andererseits weht dem Leser des Blättchens, selbst mitten in dieser bloßen Abwehr komödiantischer Zudringlichkeiten, aus der prächtigen Steigerung des ‚vielleicht, hoffentlich und wie ich es wünsche' doch wieder der Geist eines unbezwinglichen Wohlwollens entgegen. Hier bricht doch, nach Entladung des kurzen Gewitters der Indignation über das schlechte Betragen eines ungebildeten Menschen, der reine Sonnenstrahl einer unbedingt menschenfreundlichen Gesinnung unaufhaltsam durch das noch grollende Gewölk!

Möge das Angeführte uns als ein Beispiel, ein einzelner Zug aus dieser ‚Komödiantenwirtschaft' dienen, in welcher sich ein Holtei wohlfühlen konnte, aus der es den jungen Künstler aber hinausdrängte, wenn auch zunächst nur in die schaffende Zurückgezogenheit seiner Wohnung in der Petersburger Vorstadt. Um diese Zeit des sehnsüchtigen Dranges aus beengenden Verhältnissen lernte er zuerst den Stoff des ‚Fliegenden Holländers' kennen. Er begegnete ihm beim Durchblättern von Heines ‚Salon' mitten in dem cynisch-frivolen Zusammenhang der ‚Memoiren des Herrn von S.' Wohl war ihm die uralte Seemannssage schon vorher bekannt gewesen; aber das in dieser Erzählung angetroffene, dem eigenen innersten Kern der Volkssage entstammende Motiv der Erlösung des zu ewiger Irrfahrt Verdammten durch die standhafte Treue eines Weibes[1] machte auf ihn einen tiefen Eindruck. ‚Dieser Gegenstand reizte mich und prägte sich mir unauslöschlich ein: noch aber gewann er nicht die Kraft zu seiner notwendigen Wiedergeburt in mir'. Für jetzt trieb es ihn zu einer gänzlich anderen Arbeit.

Längst hatte er die Unmündigkeit des Theaterpublikums deutscher Provinzstädte bitter empfunden: ‚nur gewohnt, bereits auswärts beurteilte und akkreditierte Werke sich vorgeführt zu sehen, fehlt ihm jede Möglichkeit, über eine neue Kunsterscheinung ein Urteil zu fällen'. Das Innewerden dieses Verhältnisses hatte ihn zu dem Entschluß gebracht, um keinen Preis eine größere Arbeit an kleineren Theatern zur ersten Aufführung zu bringen. ‚Als ich

letzten Besitzers, des unvergeßlichen Alfred Bovet (Valentigney), eines der liebenswürdigsten französischen ‚Wagnerianer'. — [1] ‚Der Teufel, dumm wie er ist, glaubt nicht an Weibertreue, und erlaubte daher dem verwünschten Kapitän, alle sieben Jahr einmal ans Land zu steigen und zu heiraten', heißt es bei Heine. ‚Armer Holländer! Er ist froh genug, von der Ehe selbst wieder erlöst und seine Erlöserin los zu werden, und begibt sich dann wieder an Bord.' ‚Die Moral des Stückes ist für die Frauen, daß sie sich in Acht nehmen müssen, keinen fliegenden Holländer zu heiraten; und wir Männer ersehen daraus, wie wir durch die Weiber im günstigsten Falle zugrunde gehen'.

daher von neuem das Bedürfnis fühlte, zu einer solchen mich zu sammeln, verzichtete ich gänzlich auf eine schnelle und in der Nähe zu bewerkstelligende Aufführung: ich dachte mir irgend ein bedeutendes Theater, das mein Werk einst aufführen sollte, und kümmerte mich wenig darum, wo und wann sich das Theater finden werde'. Daß um eben die Zeit, wo er mit vollem Eifer den schon früher gehegten Plan zu einer Oper ‚Rienzi, der letzte der Tribunen' aufnahm, in Dresden der Grundstein zu einem neuen prachtvollen Opernhause gelegt ward, konnte ihm noch kein günstiges Omen sein. Er verfaßte den Entwurf zu einer großen tragischen Oper in fünf Akten und legte ihn ‚von vornherein so bedeutend an, daß eine erstmalige Aufführung an einem kleinen Theater zu den Unmöglichkeiten gehörte'. Es war ein durchaus entsprechendes Verhältnis, wie fünfzehn Jahre später bei dem überkühnen Entwurf seines ‚Nibelungen'-Werkes. Hier wie dort nahm er sogleich bei der ersten Konzeption das Opfer einer freiwilligen Entsagung auf sich; hier wie dort blieb ihm von ihrer vollen Bitterkeit nichts erlassen. Bei der Dichtung dachte er noch an nichts anderes als an ein wirkungsvolles Opernbuch. Ein solches konnte er sich doch aber nur zugleich als ein ‚tüchtiges Theaterstück' vorstellen. ‚Die große Oper, mit all ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir; und sie nicht etwa bloß nachzuahmen, sondern, mit rückhaltloser Verschwendung, nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie zu überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz'. Er erblickte seinen Stoff gleichsam, nach seinen eigenen Worten, durch die Brille der ‚großen Oper': mit fünf großen Finales, mit Hymnen, Aufzügen und musikalischem Waffengeräusch; — dennoch ist und bleibt es bezeichnend, daß ihn bei dessen Aufführung in allen seinen Teilen der dramatische Stoff begeisterte, dem sich seine Musik ohne ‚musikalische Schönrednerei' zu voller szenischer Wirkung anschließen sollte![1]

Der Mai 1838, in welchem Wagner sein fünfundzwanzigstes Lebensjahr abschloß, war für den Kapellmeister noch ein recht anstrengender Monat mit zehn Opernvorstellungen; an seinem Geburtstagsabend (in Rußland 10. Mai) hatte er den ‚Barbier von Sevilla' zu dirigieren. Ende des Monats begab sich die ganze Gesellschaft, Schauspiel und Oper, nach der kleinen kurländischen

[1] Über das Verhältnis der dramatischen Neuschöpfung des Rienzi durch Wagner zu der ausführlich epischen Behandlung des gleichen Gegenstandes im Bulwerschen Roman ist viel gehandelt worden; unerwähnt ist dabei meistens die charakteristische Tatsache geblieben, daß Bulwer selbst, nach seiner eigenen Angabe in der Vorrede seines Romans, die Anregung zur poetischen Verherrlichung der Gestalt des ‚letzten Tribunen' bereits einer vorhandenen dramatischen Bearbeitung, der beautiful tragedy einer Miß Mary Russel Mitford 1828 in London aufgeführt entnommen und derselben einzelne glücklich erfundene Motive, insbesondere das tragische Liebesverhältnis zwischen Irene und Adriano, entlehnt habe.

Hauptstadt Mitau, wo sie vom 3. bis 23. Juni eine Reihe von 21 Vorstellungen gab, um nach Ablauf derselben wieder nach Riga zurückzukehren. Eigentliche Theaterferien gab es während des Sommers nicht; doch förderte der Monat Juli, bei sehr verminderter Teilnahme des Publikums, durchschnittlich nur zwei wöchentliche Vorstellungen zutage. Während dieser Zeit wurde das Sujet des ‚Rienzi' ausgeführt, wie es bereits mit voller Klarheit in der Seele seines jugendlichen Schöpfers lebte.

Dies der Abschluß seines ersten in Riga verbrachten Jahres. Fassen wir dessen Ergebnisse in Kürze zusammen, so sehen wir, daß die dortigen Verhältnisse, die in den ersten Wochen nach seiner Ankunft noch etwas Anziehendes, Erfrischendes für ihn haben konnten, nach näherer Befassung damit in ihrer unerfreulichen Öde nackt vor ihm lagen, daß jede Illusion darüber aus seiner Seele gewichen war und nur die vollste Zurückgezogenheit ihn noch beglücken konnte. ‚Ein Irrtum wird nicht eher gelöst, als bis alle Wege, innerhalb seines Bestehens zur Befriedigung zu gelangen, versucht und ausgemessen worden sind.' Dieser Irrtum war für ihn — der Wahn der Unerfahrenheit: mit der ganzen in ihm lebenden, verzehrenden Glut des Künstlers inmitten des umgebenden Komödiantentums eine Befriedigung finden zu können. Hier im entlegenen Riga begann er sich zu lösen, doch war seine völlige Lösung nur durch ein verwegenes Unternehmen möglich, das ihn schließlich — in nicht mehr zu ferner Zeit — an den glänzenden Mittelpunkt des modernen Theaterwesens reißen sollte. Die Konzeption seines ‚Rienzi' war die erste Etappe auf diesem Wege.

VIII.

Rienzi, der letzte der Tribunen.

Das Drama ‚Rienzi'. — Eindrücke während der ersten musikalischen Ausführung: Méhuls ‚Joseph'. — Dorn über die Entstehung der Rienzi-Musik. — Dorns ‚Schöffe von Paris'. — Brief an August Lewald. — Vereinsamte Stellung in Riga; Mitleid mit einem jungen Verbrecher; der Neufundländer Robber. — Entlassung Wagners zugunsten Dorns.

> Dieser Rienzi, mit seinem großen Gedanken im Kopf und im Herzen, machte mir alle Nerven vor sympathetischer Liebesregung erzittern.
>
> Richard Wagner.

> Wir sehen in der, jeden wahrhaften Menschen empörenden, furchtbaren Entsittlichung unserer heutigen sozialen Zustände das notwendige Ergebnis der Forderung einer unmöglichen Tugend, die schließlich durch eine barbarische Polizei geltend erhalten wird.
>
> Richard Wagner.

Wer sich in betreff des heroischen Jugendwerkes, gegen dessen Beurteilung als ‚Erstlingswerk' sich der junge Meister im Bewußtsein seiner bereits gewonnenen dramatischen und technisch-musikalischen Erfahrung mit solcher Bestimmtheit verwahrt hat, wer sich in betreff dieses Werkes nicht einer bewußten Selbsttäuschung hingeben will, muß vor allem zugestehen, daß er es nicht kennt und nicht kennen kann, in Ermangelung der beiden einzig ermöglichenden Hilfsmittel für eine solche Kenntnis: einer richtigen Aufführung oder auch nur einer vollständigen Partitur.[1] Die Veröffentlichung der letzteren allein würde es zwar vor ferneren Verunstaltungen auf den Theatern nicht schützen. Hierzu müßte vielmehr erst die bestimmte Erkenntnis gewonnen werden, daß auch ‚Rienzi' keineswegs als eigentliche ‚große Oper', vielmehr als Drama (‚Theaterstück') von seinem Schöpfer konzipiert worden ist. ‚Er

[1] Eine solche gibt es (mit Ausnahme von Dresden) an keinem einzigen unserer Theater; die im Besitz des Königs von Bayern befindliche Originalpartitur ist bisher der Öffentlichkeit noch nicht übergeben, und einstweilen selbst den Angehörigen des Meisters noch unbekannt. Der mit der Bezeichnung ‚neue nach der Partitur revidierte Ausgabe' von F. Brißler erschienene Klavierauszug hat nach E. Reuß ‚nicht einmal mit dem großen Klavier-

hat daher in der Kunstgeschichte auch als solches zu gelten, zu welchem Standpunkte er erst dann gelangen wird, wenn alle Bühnen sich die Mühe geben werden, bei der Einstudierung die Musik des ‚Rienzi' als Mittel zur Verdeutlichung der Handlung des Dramas zu betrachten und sich nicht bloß mit Erlernung des musikalischen Teiles zu begnügen'.[1] Es zeugt von einer sehr wohlfeilen Art der Kunstbetrachtung, gerade dieses Werk lediglich von dem Gesichtspunkt der späteren Schöpfungen des Wagnerschen Genius zu beurteilen; wer es im rechten Sinne würdigen will, wird sich vielmehr durchaus in die damalige Position seines Autors versetzen müssen, in der er für das ihn erfüllende Ideal kein direktes Vorbild hatte, sondern aus voller innerer Begeisterung einem noch unbekannten Neuen zustrebte. Dieses sogleich in der Dichtung selber sich kundgebende Neue bezeigt sich vor allem in dem wesentlichen Unterschiede des, im Gange der Handlung oder im Wesen der Charaktere mit Notwendigkeit begründeten Dramatischen, und des, in der damaligen ‚großen Oper' vorherrschenden, rein Theatralischen, was nur aus äußeren Gründen auf die Bühne gebracht wird, und sich nicht aus der Natur des dargestellten Vorganges rechtfertigen läßt. ‚Das Übersehen dieses Unterschiedes hat zu der Hervorbringung der unsinnigsten Vergleiche geführt, von denen derjenige, welcher das Drama ‚Rienzi' der Schule Meyerbeers entwachsen läßt, wohl als der Gipfelpunkt angesehen werden kann'.[2]

Daß diese Auffassung des ‚Rienzi' die einzig richtige sei, wird durch die eigenen Worte Wagners bestätigt, der bei aller Abneigung dagegen, irgend eines seiner — früheren oder späteren — Werke auf Kosten der ihn einzig beseelenden Idee zu erheben, gegen sein Jugendwerk viel gerechter war, als unsere großen Wagnerianischen und Un-Wagnerianischen Kunstrichter. ‚Als ich', so lauten diese Worte, ‚die Komposition meines ›Rienzi‹ begann, band ich mich an Nichts, als an die einzige Absicht, meinem Sujet zu entsprechen. Ich stellte mir kein Vorbild, sondern überließ mich einzig dem verzehrenden Gefühle, daß ich nun so weit sei, von der Entwickelung meiner

auszug, geschweige denn mit einer maßgebenden Partitur etwas zu tun'. Wie das Verhältnis der zuerst bei Meser erschienenen Partitur zu jener Originalpartitur ist, was darin etwa ausgelassen wurde, weiß zurzeit niemand. Dagegen ist in Ermangelung jener, unter Zugrundelegung des nach ihr gearbeiteten ‚großen Klavierauszugs', mit Hilfe der Herren Kniese und Mottl, in höchst dankenswerter Weise eine neue Partitur des ‚Rienzi' hergestellt und bei Fürstner erschienen, in welcher, ganz im Sinne des Meisters, der Nachdruck auf das Drama gelegt ist. In dieser Fassung ist ‚Rienzi' auf den Hoftheatern von Karlsruhe, Berlin und Mannheim mit dem größten Erfolge gegeben. — [1] Siehe den Aufsatz von Eduard Reuß, ‚Rienzi' (in den ‚Bayreuther Blättern' Bd. XII, S. 150 ff.), unseres Wissens der einzige Artikel, der sich mit diesem, durch Wagners späteres Schaffen zurückgedrängten Werke nach seiner ästhetischen Seite hin (geschichtliche Voraussetzungen, Quelle, Dichtung und Musik) in ernstlicher Weise beschäftigt. — [2] Ed. Reuß, a. a. O. S. 157. Vgl. dazu die lichtvollen Darlegungen H. S. Chamberlains auf S. 40 seines Buches ‚Das Drama Richard Wagners'.

künstlerischen Kräfte etwas Bedeutendes zu verlangen, und etwas nicht Unbedeutendes zu erwarten. Der Gedanke, mit Bewußtsein — wenn auch nur in einem einzigen Takte — trivial zu sein, war mir entsetzlich'.

Kehren wir von dieser kurzen Erwägung zu den begleitenden Lebens- und Kunsteindrücken zurück, die in die Zeit der ersten musikalischen Ausführung des ‚Rienzi' fallen, so ist unter diesen vorzüglich eines künstlerischen Vorganges zu gedenken, der zu den wenigen, ihm unvergeßlich gebliebenen gehört. In der ersten Hälfte des Juli 1838 studierte er seinem kleinen Rigaer Opernpersonale mit großer Liebe und Begeisterung Méhuls ‚Joseph in Egypten' (Jakob und seine Söhne) ein.[1] Die Vorarbeiten zu dieser Aufführung und die schließliche Aufführung selbst blieben ihm lange als ein wohltätiger Eindruck in Erinnerung. ‚Das ganz eigentümliche, nagende Wehgefühl, das mich beim Dirigieren unserer gewöhnlichen Opern überfiel, wurde (bei solchen Anlässen) durch ein unsägliches, enthusiastisches Wohlgefühl unterbrochen: ganz gehoben und veredelt fühlte ich mich eine Zeit lang, als ich jener kleinen Operngesellschaft Méhuls herrlichen Joseph einstudierte. Daß solche Eindrücke, welche blitzartig mir ungeahnte Möglichkeiten erhellten, immer wieder sich mir bieten konnten, das war es, was immer wieder mich an das Theater fesselte, so heftig andererseits der typische Geist unserer Opernvorstellungen mich mit Ekel erfüllte.' Die Einzelheiten dieser Aufführung waren dem Meister noch nach vierzig Jahren lebhaft gegenwärtig. Er entsann sich deutlich der vortrefflichen böhmischen Hornbläser, die ihm dafür aus einer Militärkapelle zur Verfügung gestanden; sie hätten eigentümliche, besonders große, gewundene Hörner gehabt, die sie um den Hals gelegt getragen hätten; mit diesen habe er sie auf der Bühne aufmarschieren lassen. Die erste Aufführung fand am Donnerstag den 14. (26.) Juli statt, drei Tage später die erste Wiederholung.[2] Aus der gleichen Zeit stammt der Beginn der ‚Rienzi'-Komposition; der wohlerhaltene handschriftliche Entwurf der ersten Szene ist vom 26. Juli bis 7. August 1838 datiert.

Der letzte Monat vor Eröffnung der neuen Saison nahm das Personal schon wieder zu regelmäßigen Vorstellungen, worunter wöchentlich drei Opernaufführungen, in Anspruch.[3] Am 31. August fand das erste Theaterjahr unter

[1] Besetzung: Jakob, Hirt aus dem Lande Ebron, Hr. Scheibler; Joseph, unter dem Namen Kleophas Statthalter, Hr. Janson; Ruben, Hr. Petrick; Simeon, Hr. Wrede; Naphthali, Hr. Sammet; Levi, Hr. Kurt usw.; Benjamin, Dem. Planer. — [2] Wiederholungen am 17. Juli, 23. Dezember 1838, 20. Februar 1839; eine bereits angesetzte *vierte* Wiederholung, am 29. Mai, kam nicht zustande. — [3] Im ganzen hat Wagner während dieses ersten Jahres seiner Rigaer Tätigkeit (das Mitauer Gastspiel mit inbegriffen) 16 Opern dirigiert: ‚Romeo und Julia' 10 mal, den ‚Freischütz' 9 mal, ‚Norma' und den ‚Postillon von Longjumeau' je 8 mal, ‚die weiße Dame', ‚Zampa' und ‚Fra Diavolo' je 6 mal, ‚die Zauberflöte' und den ‚Barbier von Sevilla' (je 5 mal, ‚Don Juan', ‚Figaros Hochzeit', die ‚Schweizer-

Holteis Leitung mit einer Vorstellung des ‚Postillon‘ (!) seinen Abschluß; am 2. September hatte Wagner schon wieder die erste Oper der neuen Saison zu dirigieren. Von Veränderungen im Personale ist nur das Engagement des Tenoristen Johann Hoffmann aus Petersburg erwähnenswert, dem auf seiner zufälligen Durchreise, auf dem Wege nach Deutschland, von Holtei zunächst ein mehrmonatlicher Gastspielkontrakt angeboten wurde. Er trat am 2. September, an Stelle des bisherigen Tenorsängers Köhler, als Fra Diavolo mit solchem Beifall auf, daß er sich gern zum Bleiben entschloß. Als Theaterdirektor in Frankfurt a. M. und am Josefstädter Theater in Wien hat er nachmals bis zu seinem Tode (1865) zu dem Meister in stets gleichmäßig freundlichen Beziehungen gestanden. Auch seine Frau erwies sich als ein brauchbares, bald zur Beliebtheit gelangendes Mitglied des Personales, und verdrängte als solches Amalie Planer aus mehreren bis dahin von dieser mit Glück behaupteten Bellinischen und Rossinischen Partien.

Neben allen amtlichen Zerstreuungen legte äußere Mittellosigkeit und der harte Zwang, sie durch neue Arbeit zu besiegen, dem jungen Meister noch weitere Opfer an Zeit und Kräften auf. Auf ein solches Opfer weist ein noch erhaltenes Schriftstück hin: eine ausführliche, vom 11. September datierte Aufforderung an die Musiker seines Orchesters, im bevorstehenden Winter unter seiner Leitung einen Cyklus von sechs Orchesterkonzerten zu veranstalten.[1] Diese Konzerte kamen wirklich zustande, für die unergiebigen musikalischen Verhältnisse Rigas immerhin bemerkenswert und nur durch besondere Willenskraft des Dirigenten erklärlich; spätere Versuche zu ähnlichen Unternehmungen sind durch H. Dorn u. a. mehrfach gemacht worden, aber regelmäßig mißglückt. Unter solchen äußeren Ansprüchen und Beunruhigungen rückte die Arbeit am ‚Rienzi‘ nur in Unterbrechungen vor. Im Anschluß an die Erwähnung der ‚sehr angenehmen Stunden, die er in Wagners Häuslichkeit verlebt‘, versucht es Dorn in seinen Erinnerungen der Nachwelt ein anschauliches Bild dieser abendlichen Zusammenkünfte und der allmählichen Entstehung des Werkes zu geben. ‚Mit großem Interesse‘, erzählte er, ‚sah ich die ersten Entwürfe zu ‚Rienzi‘ entstehen, und hörte nach und nach die anwachsenden Szenen am Pianoforte. Den Adriano hatte Wagner für seine Schwägerin Frl. Planer bestimmt (!?), welche in diesen Zusammenkünften überhaupt alles Frauenstimmliche übernehmen mußte. Die anwesenden Männer, zu denen meistens auch der Violoncellist des Theaterorchesters, der humoristische Karl von Lutzau, gehörte, sangen was sie irgend aus dem Brouillon erwischen konnten — und vor dem Hause in der St. Petersburger Vorstadt blieben die

familie‘ und die ‚Stumme‘ je 4 mal, ‚Jakob und seine Söhne‘, ‚Maurer und Schlosser‘ und den ‚Wasserträger‘ (je 2 mal. — [1] Dieser Entwurf, 2½ Seiten groß Folio, von 104 langen Zeilen‘ gelangte im Juni 1886 gelegentlich einer Berliner ‚Autographen-Auktion‘ für den Kaufpreis von 96 Mark in den Besitz eines unbekannten Liebhabers.

Bartrussen entsetzt stehen, wenn sie spät abends den Höllenspektakel da oben vernahmen. Denn daß bei solchem Konzert die Saiten des Flügels wie Spreu vor dem Winde auseinanderflogen, so daß der Komponist zuletzt nur noch ein dreschflegelähnliches Holzgerassel vernehmen ließ, wozu die auf dem Resonanzboden ringsumherliegenden Metallschlangen ein anmutendes Janitscharenmusikgeräusch exekutierten — was uns aber angesichts der Partitur gar nicht genierte, — das alles verstand sich bei einem so handfesten Klavierspieler, wie Wagner, von selbst'. Soweit Dorns Bericht, — das Lächerliche seiner Behauptung, die Rolle des Adriano könne je für Amalie Planer (oder irgend welche Sängerin des Rigaer Theaters!) ‚bestimmt' gewesen sein, scheint er selbst wohl dunkel empfunden zu haben: wenigstens sucht er ihr, da er sie an anderem Orte wörtlich so wiederholt, in dem folgenden Satz eine Art von Stütze unterzuschieben: ‚da sie eine treffliche Interpretin Bellinischer Altpartien war, so schien es ganz natürlich, daß er diese Rolle in derselben Weise anlegte!, wodurch freilich die Oper einen Mischlingsstil erhielt' usw. Doch schimmert uns aus der gebrechlichen Logik dieser Motivierung keine Spur eines wirklich Wagnerischen Gedankens entgegen, keine Spur der, um die künftige Aufführung seines Werkes gänzlich unbesorgten Freiheit des jungen Feuergeistes, sondern einzig die mit Wenn und Aber rechnende, von Fall zu Fall durch geschickte Verwertung gegebener Anknüpfungen sich forthelfende Denkart des Erzählers.[1] Diesem mußte freilich die exzentrische Rücksichtslosigkeit Wagners bei seinem überschwänglichen Entwurf, sein anscheinender Verzicht auf einen ‚praktischen Erfolg', auch dann noch unfaßlich bleiben, als dieser ‚Erfolg' selbst eine längst durch die Kunstgeschichte besiegelte, unbezweifelbare Tatsache geworden war (nämlich 1869)! Gleichviel, aus seiner Schilderung bleibt etwas übrig, was uns mit untilgbaren Strichen als Situationsbild sich einprägt: der vierundzwanzigjährige junge Meister in seinem vorstädtischen Hause am Bergmannschen Flügel, vor sich die frisch beschriebenen Blätter seiner Komposition, um ihn, die Köpfe in der Partitur, seine wenigen, bunt zusammengewürfelten Rigaer Freunde und Bekannten, die er, so lange sie in seinem Bannkreis sind, zu elektrisieren, ihnen den Glauben an sich und sein Vorhaben abzuzwingen weiß, dazu (nach Löbmanns Ergänzung des Bildes) Minna, dem Erregten während des Spiels den Schweiß von der Stirn trocknend, inmitten der enthusiastischen Freiheitsklänge das Klirren springender Saiten, die versagenden Töne des Klaviers — das sind doch Züge für das geistige Auge und Ohr, durch deren Festhaltung und Aufzeichnung der leider so mißgünstige Zeichner sich — ohne ein Bewußtsein davon — ein unzweifelhaftes Verdienst und den Anspruch auf die Dankbarkeit späterer Zeiten erworben hat!

[1] Man vergleiche hierzu die ergötzliche Schilderung seiner Rundreisen bei Prinzessinnen, Primadonnen, Domänenrätinnen usw., um sich die, für die Erlangung seiner nachmaligen Berliner Stellung erforderlichen Empfehlungen zu verschaffen! Dorn, ‚Ergebnisse', S. 45–52.

Eine glückliche Kombination lokaler Bedingungen für einen ‚Opernerfolg', wie sie der nach höheren Zielen Ringende, dem Rigaer Theaterwesen bereits Entfremdete, für *seine* Person, seine Zwecke und Absichten verschmähte, verstand allerdings der damalige Rigasche Kirchenmusikdirektor als vollbewußter Praktiker besser zu schätzen und zu verwerten. Mit Holtei in bestem Einvernehmen, beim Publikum der Stadt durch mehrjährige Eingewohntheit beliebt, der fördernden Gesinnung seines jüngeren Freundes am Direktionspult gewiß, hatte er der Theaterleitung in demselben Herbst die harmlose Partitur eines komischen Zweiakters ‚Der Schöffe von Paris' (Text von W. A. Wohlbrück) zur Aufführung eingereicht. Im Oktober fanden die Proben, am 1. November 1838 die erste Vorstellung dieses Dornschen Produktes statt. Daß sich Wagner während der Vorbereitungen dazu die größte Mühe gegeben habe, die Arbeit seines Kollegen szenisch und musikalisch so eindrucksvoll als irgend möglich zur Geltung zu bringen, durfte ihm Letzterer als vollwichtige Gegenleistung für seine einstmalige Einführung des Achtzehnjährigen in die Leipziger Öffentlichkeit anrechnen, deren Geschichte er kurz zuvor (anläßlich jener Besprechung von Wagners Schwarzhäupter-Konzert, in Schumanns Zeitschrift ausführlich mit allen Einzelheiten der Vergessenheit entrissen hatte. Vielleicht gar mit der diplomatischen Nebenabsicht, durch diesen sonderbaren Ruhmesartikel, dem wir im Vorausgehenden einige Beispiele entnahmen, den jungen Meister sich eigens zu verbinden,[1] — ohne sich doch zu sagen, daß sein wenig taktvolles und tieferen Verständnisses entbehrendes Herumtasten an dessen Leistungen für den ernstgesinnten Künstler eher etwas Verletzendes haben mußte! ‚Er studierte höchst sauber ein, was ich bei meiner eigenen Oper am besten beurteilen konnte; und wenn er am Pulte stand, riß sein feuriges Temperament auch die ältesten Orchestermitglieder unbedingt fort', berichtet Dorn noch in später Folgezeit über diese Proben, denen er als Autor persönlich beiwohnte, um alsdann bei der Aufführung den Dirigentenstab *selbst* in die Hand zu nehmen.[2] Die erste Vorstellung hatte für die Zuschauer zugleich das Interesse einer *Benefizvorstellung* für die, bereits erwähnte, Gemahlin des Tenoristen und nachmaligen Rigaer Direktors J. Hoffmann (die sich dabei als Glöcknerstochter Trinette durch lebhaft neckisches Spiel vielen Beifall gewann) und zeichnete sich durch verschiedene neugemalte Dekorationen aus, darunter ein Turmgemach auf der Höhe der alten Notre-Dame mit dem Ausblick auf das nächtliche Paris. Die leicht unterhaltende Musik fand Anklang, doch klagte man über Längen und ermüdende Wiederholungen, besonders in den eigentlich

[1] Wotan zu Alberich: ‚Alles ist nach seiner Art' usw. — [2] Aus dem letzteren Umstande erklärt sich wohl die unrichtige Angabe in Dorns, jedenfalls nach seinen eigenen Angaben verfaßter Biographie (Sammlung von Musikerbiographieen, Cassel, Balde, 1856, S. 90), welche die ganze Aufführung ausdrücklich in die Periode *nach Wagners Abgang von Riga* verlegt und demgemäß seinen Anteil an ihrem Gelingen verschweigt!

komischen Gesangstücken.[1] Durch geeignete Kürzungen gelang es, die Oper für die Dauer der Saison lebensfähig zu erhalten, so daß sie am 1. Februar zum siebenten Male gegeben werden konnte. Darüber hinaus lebte sie dann noch eine Weile in ihren Dekorationsteilen fort, welche dem Birchpfeifferschen romantischen Schauspiel ‚Der Glöckner von Paris' als schätzbares Vermächtnis zufielen;[2] eine spätere Reprise während Dorns eigener mehrjähriger Direktionsführung hat es nicht über eine sehr geringe Zahl von Wiederholungen hinaus gebracht.

Um die Zeit dieser leichtgewonnenen Lokaltriumphe seines älteren Rigaer Kunstgenossen schuf Wagner in voller Begeisterung an seinem ‚Rienzi' weiter, zugleich mit all seinem Sinnen und Denken bestrebt, seinem Werk an entscheidender Stelle die ihm gebührende Aufnahme zu bereiten. Noch immer war es Paris, woran er festhielt, und durch welches einzig er auch eine entscheidende Anerkennung im Vaterlande zu erzielen verhoffen konnte. Wir besitzen einen vom 12. November 1838 datierten Brief an August Lewald, worin er sich nach längerer Unterbrechung ihres Verkehrs mit der ihm eigenen unwiderstehlichen, aller räumlichen Entfernung spottenden genialen Unmittelbarkeit an seinen damaligen Stuttgarter Protektor wendet. ‚Mich hat', schreibt er, über seine letzten Lebensschicksale berichtend, ‚trotz meiner glühendsten Sehnsucht nach dem Süden mein albernes Schicksal noch höher nach Norden getrieben. Widerwärtigkeiten aller Art haben mich eine Zeitlang meiner französischen Expedition ganz vergessen gemacht, und eine neue Antwort von Scribe erhielt

[1] ‚Die ganze Oper ist etwas lang', heißt es in dem wohlwollenden Bericht des Rigaer ‚Zuschauers' vom 3. November, ‚die zwei Akte spielten von 6 bis 9½ Uhr; noch mehr aber gilt dies von einzelnen Gesangstücken, besonders den komischen. Hier wiederholen sich Stellen, die an sich recht hübsch klingen, und ein- oder zweimal wiederkehrend, guten Effekt machen würden, so oft, daß der Hörer ermüdet und sich freut, wenn endlich ein anderes Thema erscheint: auch in der Ouvertüre bemerkt man eine zu häufige Wiederkehr der Hauptmotive, so daß das Ganze etwas einförmig wird'. Über die Aufführung selbst heißt es: ‚Das Haus war gedrängt voll, der Komponist selbst dirigierte. Die Ouvertüre und die ersten Gesangstücke gingen vorüber, ohne große Zeichen des Beifalls und der Mißbilligung,* bis endlich bei der ersten großen Arie des Schöffen Hr. Günther stark applaudiert wurde; der Beifall steigerte sich nun immer mehr, und am Schluß wurde der Komponist stürmisch gerufen'. — [2] Auch dieses romantische Schau- und Schauerspiel der königl. preuß. Oberhofdichterin hat Wagner noch in Riga erlebt am 25. Mai 1839; er führte es später als charakteristisches Beispiel deutscher ‚Theaterstückmacherei' an: ‚Wer sich durch ruhige Erwägung einen Begriff von der Elendigkeit der Produktionen unserer Theaterstückmacher verschaffen will, der halte z. B. die Bearbeitung des Hugoschen Romans ‚Notre Dame' von Ch. Birchpfeiffer mit der Pariser Bearbeitung desselben zusammen, die dort auf dem Théâtre de l'Ambigu comique gegeben wurde, um den beispiellosen Jammer unserer Theaterkunst zu empfinden, in der man sich mit der schlechtesten Kopie schlechter Kopien zu begnügen gewöhnt hat'.

* Es scheint demnach die strikte Angabe des ungenannten Biographen Dorns (S. 90), ‚die Ouvertüre sei, wie fast jede einzelne Nummer bei dieser Aufführung, sehr lebhaft applaudiert worden' auf ungenauer Erinnerung, vielleicht der Verwechselung mit einer anderen Oper, — etwa ‚Fra Diavolo' o. dgl. — zu beruhen!

ich auch nicht. Ich bin nun aber einmal mit meinen Hoffnungen und Plänen nicht tot zu machen' usw. Ihm liege, fährt er fort, jetzt Scribe und Paris zu weit; er bedürfe eines Mittelsmannes, der die Sache unmittelbarer betreiben könne. ‚Was treibt mich nun aber, gerade Sie zu plagen, für den Richard Wagners gerade noch genug in der Welt existieren?' Er knüpft an die ihm bereits einmal durch Lewald bewiesene Liebenswürdigkeit an, sowie an den weiteren Umstand, daß er seinen alten Dresdener und Leipziger Schulfreund Schlesier zu dem Herausgeber der ‚Europa' als dessen Mitarbeiter in kollegialischen Beziehungen wußte: er spricht die Hoffnung aus, dieser werde ihn für sein Interesse erwärmen.[1] Zur Förderung dieses Interesses möchte sich demnach Lewald, vermöge seines journalistischen Rufes, mit Scribe in Verbindung setzen und ihn zu einer Erklärung in Sachen des ihm übersandten Opernentwurfes veranlassen. Zu solchem Zwecke fügt er für seinen Stuttgarter Gönner noch eine besondere Abschrift des Entwurfes der ‚hohen Braut' als Einlage bei. ‚Gefällt Ihnen, oder Scribe, das Sujet nicht — mein Gott! so bin ich gleich mit einem anderen da. So arbeite ich schon gegenwärtig an einer großen Oper ‚Rienzi', die ich ganz fertig und von der ich bereits den ersten Akt komponiert habe. Dieser ‚Rienzi' ist ohne Zweifel noch viel grandioser als jenes Sujet; ich habe ihn in deutscher Sprache zu komponieren vor, um einmal damit einen Versuch zu machen, ob es eine Möglichkeit sei, ihn binnen 50 Jahren (so mir Gott das Leben schenkt) auf die Berliner große Oper zu bringen. Vielleicht gefällt er Scribe und augenblicklich kann Rienzi französisch singen; oder es wäre dies ein Mittel, die Berliner zur Annahme zu stacheln, wenn man ihnen sagte, die Pariser Bühne sei bereit ihn anzunehmen, man wolle ihnen aber einmal den Vorzug gönnen'. ‚An Stoff und stets unverdrossenem Willen soll's bei mir nicht fehlen, denn ich fühle es deutlich in mir, daß ich schon Gott weiß was alles produziert hätte, wenn mir nur einmal die Türe geöffnet wäre. Der Himmel ist mein Zeuge, daß ich das nicht mit Anmaßung gesagt haben will, aber so viel ist gewiß: wenn ich binnen 15 Jahren nicht endlich emanzipiert bin, so — werde ich so arrogant, Opern für Frankfurt an der Oder oder Tilsit zu schreiben!' ‚Nun, wertester Herr', schließt die warme briefliche Ansprache,

[1] ‚Er soll Ihnen sagen', heißt es an dieser bereits von uns zitierten Stelle, ‚wie wir auf der Kreuzschule im edlen Hofrat Böttigerschen Eifer Tod der Creuzerschen Symbolik schwuren usw. vgl. S. 104, wie uns später in Leipzig Schellings transszendentaler Idealismus zwischen die Beine kam, von welcher Gelegenheit ich ihm jetzt noch 12 Groschen schuldig bin, wie wir mit Laube an einem Sonntag, wo ich ihm sein Verbannungsurteil brachte, Eis aßen — — mein Gott! er soll Ortlepps und Lauchstädts gedenken und Ihnen dann sagen, ob ich nicht der Mann bin, für den man sich schon deswegen interessieren müßte, geschweige denn wegen einer solchen Opernangelegenheit, die ihn sowie Jeden, der damit in Berührung kommt, doch notwendig sehr unsterblich machen muß' ...

‚versuchen Sie einmal mit mir diese Emanzipation eines Opernkomponisten. Zeigen Sie, was ein Deutscher für einen Deutschen tun kann, den er nicht einmal kennt und für den er nur im Interesse für eine ganze Komponistenrasse handelt! Sie werden dann natürlich in dem Pantheon, das die Deutschen für ihre verdienstvollen Männer ohne Zweifel nächstens bauen werden, eine ganz besondere Extrastatue erhalten, und Gott wird in der Verwunderung darüber, daß ein deutscher Literat einem armen deutschen Komponisten zu Pariser Ehren verholfen, gar nicht gleich wissen, was für einen Segen er Ihnen schenken soll' . . .

Nicht in der praktischen Wirkung, in irgend welchem tatsächlichen Erfolge, liegt die Bedeutung des vorstehenden Briefes für den Zusammenhang unserer Erzählung; nur in dem Einblick, den er uns in das rastlose Wogen der Einbildungskraft, des Gemütes des jungen Genius gewährt, aus dessen Tiefe die Projekte und Kombinationen, Anknüpfungen und Aussichten quellen, die bei allem Momentanen, Explosiven, Improvisierten, das sie an sich tragen, doch immer mit dem innersten Gang seiner Lebenswendungen in notwendiger, konsequenter Verbindung stehen. Sein Verlangen nach einem Pariser Erfolg hatte um diese Zeit noch nichts von einem eigentlich praktischen Plan oder Unternehmen an sich; sondern mehr von einer wohlig schmeichelnden Vorstellung seiner Phantasie, mit deren Hilfe er sich über manche Bitterkeit und das trostlose Ungenügen der umgebenden Wirklichkeit hinwegsetzte: kein bereits gewonnenes eigenes Bewußtsein von der tiefen Verdorbenheit des Bodens, auf den er sich hinsehnte, störte ihn in der Ausmalung dieses Bildes. Und doch, wenn es sich zunächst nur um ein Phantasiebild, eine entfernte Möglichkeit handelte, — mit welcher Macht sehen wir ihn in diesen an Lewald gerichteten Zeilen bestrebt, es ‚sehnsüchtiger Gewalt' ins Leben zu ziehen! Noch heute strömt es uns daraus wie ein magnetisches Fluidum, eine unmittelbare Wesensmitteilung entgegen: wer könnte sie ohne lebendigste Teilnahme lesen, wer wünschte nicht eingreifen, helfen zu können, in der damaligen Lage des Adressaten zu sein, oder vielleicht in derjenigen Lage, als welche sich die Stellung des Stuttgarter Redakteurs in diesem Augenblick in seinem Geiste darstellte! Denn wohl hat es den Anschein, als habe es diesem, dem jungen Schaffenden persönlich ganz fremden Manne weniger am guten Willen, als am Vermögen dazu gefehlt, dem ihm vorgetragenen Ansinnen in nachdrücklicher Weise Folge zu leisten. Eine Nachschrift dieses Briefes erwähnt noch eine zweite Beilage desselben außer der Abschrift des Opernentwurfes. Es ist die in Riga entstandene Komposition des Scheuerlinschen ‚Tannenbaums'. ‚Beifolgendes Gedicht fand ich im Musenalmanach:[1] so wenig ich nun auch

[1] Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1838. herausgegeben von A. v. Chamisso und G. Schwab, Leipzig, Weidmann. Seite 129-135: Gedichte von G. Scheuerlin, darunter Nr. 5: ‚Der Tannenbaum'. Der Abdruck der Komposition in der ‚Europa' erfolgte im

gerade die Tannenbaum-Melancholie liebe, so kann man sich ihrer in Livland nicht ganz erwehren; ich habe das Gedicht in livländischer Tonart[1] komponiert, und übersende es Ihnen mit der Bitte, es der ›Europa‹ beizufügen. Nur urteilen Sie nach dieser Komposition ja nicht auf meine Art Opern zu komponieren. Diese ist, glaube ich behaupten zu können, Gott sei Lob, weniger livländisch!‹ — —

Zu solcher, dem jungen Meister zu Zeiten sich unabweislich aufdrängenden, livländischen ‚Tannenbaum-Melancholie‘ gab es wohl Grund genug, — was sollte ihm in dieser behäbigen Handelsstadt Gefallen und Befriedigung schaffen? Sie blieb ihm fremd und er ihr.[2] Einen Begriff von seiner Bedeutung hatte niemand; er war eben der Musikdirektor des Theaters, dessen Bemühungen um eine amüsante und gelungene Vorführung Adamscher und Bellinischer Opernmusik man als pflichtschuldige Leistung hinnahm, — wen kümmerte es, ob dies seine Sache war oder nicht, und was er sonst noch an Fähigkeiten und flammenden Idealen in seinem Innern trug? Die Ausübung seiner bloßen Berufspflicht würde ihm, mit all ihren mannigfachen Trivialitäten, für sich allein noch keine aufreibende Tätigkeit zugemutet haben; schlimmer war es, daß er durch manche lästige Mahnungen seiner auswärtigen Gläubiger nicht zum ruhigen Genuß seiner geringen Einnahmen kam, und sich zu außerordentlichen Unternehmungen, wie die bereits erwähnten Orchesterkonzerte des Winters 1838/39, gedrängt sah. Dazu kam in demselben Winter eine nicht ungefährliche heftige Erkrankung, — und die Erfahrungen des alltäglichen Lebens in und außer dem Theater waren nicht immer von erheiternder Art. Unter den letzteren sei ein gelegentlicher Hausdiebstahl erwähnt, der ihm durch die damit verbundenen besonderen Umstände lange in Erinnerung blieb. Eines Tages stellte es sich heraus, daß irgend ein selten benutzter Schrank oder Koffer von fremder Hand geöffnet und des größten Teils seines Inhaltes an darin aufbewahrten Sachen entleert worden war. Durch das, unter Tränen und Versicherungen ihrer Unschuld abgelegte, Geständnis des ganz jungen Dienstmädchens war ein Anhaltspunkt für die Ermittelung des Täters, in der Person ihres Liebhabers, gegeben, und die gerichtliche Anzeige blieb nicht ohne Erfolg. Der löblichen Rigaschen Einrichtung der Stadtteilspolizei mit ihren Quartalsoffizianten gemäß, wurde der Bestohlene behufs Agnoszierung der aufgefundenen Gegenstände in eine entlegene Gegend der Petersburger Vorstadt zitiert. Es wurde ihm dabei erklärt, wenn der Wert der entwendeten Sachen über eine gewisse Summe (hundert Rubel) hinausginge, müsse der Dieb ohne

IV. Quartal des Jahrgangs 1839, als Beilage zu S. 620. — [1] Nämlich Es-moll. — [2] Vgl. die Bemerkung der ‚Neuen Zeitschrift für Musik‘ 1843, II S. 7 (Nr. 2) in dem Bericht über die erste Aufführung des ‚fliegenden Holländers‘ in Riga: ‚Wagner hatte während seines hiesigen Aufenthaltes in viel zu anspruchsloser Stille gelebt, um besondere Erwartungen zu erregen‘ usw.

Gnade nach Sibirien. Von Herzen geneigt, die Schätzung im schonenden Sinne zu machen und den Wert seinerseits womöglich geringer anzugeben, um dem Unglücklichen ein so schreckliches Los zu ersparen, fand er zu seiner wahren Erleichterung, daß er dies wahrheitsgemäß könne: es waren hauptsächlich Kleidungs- und Schmuckstücke aus Minnas ehemaliger Schauspielerinnengarderobe, und wirklich unter dem angegebenen Betrage. Aber nun hieß es: das werde nicht helfen, erschwerende Umstände kämen mit in das Spiel. Darauf wurde ihm denn auch der junge Mensch selbst gegenübergestellt, bleich, mit kurz abgeschorenem Haar, in Arrestantentracht, — ‚ein herzzerreißender Anblick'. Es bedurfte nicht erst der flehenden Bitten des Delinquenten, um den Kläger zum Fürbitter umzuwandeln, ihn zu warmer Verwendung für den Bejammernswerten zu bewegen. Da wurde ihm bedeutet: ‚Herr Wagner, Ihre Fürsprache kann nichts nützen; der Mensch hat sich außerdem der Militärpflicht entzogen und auch schon früher einmal gestohlen'. Als der Meister diesen Vorfall vierzig Jahre später wiedererzählte, knüpfte er daran keine weiteren Reflexionen. Aber der Ausdruck seiner Erzählung hatte noch immer etwas von der damaligen Erschütterung durch die Kälte und Gleichgültigkeit, mit der hier über ein Menschenschicksal entschieden wurde. Es war keine revolutionär-politische Parteitheorie irgendwelcher Art, die den warmfühlenden Künstler in einer gewissen Epoche seines Lebens in offene Empörung gegen den modernen ‚Rechtsstaat' und den darin befriedigten ‚Staatsphilister' ausbrechen ließ; sondern das jeder großherzig-genialen Persönlichkeit angeborene, unmittelbare Gefühl der weiten Abirrung unserer staatspolizeilichen Zivilisation von einer wirklichen Ausbildung der sittlichen und sozialen Anlagen der Menschennatur. Also etwa das, was Goethe mit den Worten ausdrückt: ‚Laßt mir den Staat und die Staatsleute weg! Das weiß nur zu verbieten, zu hindern und abzulehnen: selten aber zu gebieten, zu befördern und zu belohnen! Man läßt alles in der Welt gehen, bis es schädlich wird; dann zürnt man und schlägt drein!' Die durch lieblosen Pharisäismus, Amts- und Autoritätsdünkel noch weiter aufgerissene, scheidende Kluft zwischen Richter und Verbrecher, der bevorrechteten Gesellschaftsklasse und einem verwahrlosten Proletariat, — wie nichtig, ja sündhaft mußte sie sich vor dem unbestochenen Auge dessen ausnehmen, dem seine früheste erwachende Empfindung dasselbe sagte, wie sein spätestes entwickeltes Bewußtsein: nämlich, daß die bestehende Gesellschaftsordnung, wie sie das Verbrechen als unvermeidliche Wirkung in sich schließe, notwendig auch dafür mit *verantwortlich* sei![1] ‚In diesem Sinne war ein

[1] Wer diesen Gedanken von der zivilisationsgeschichtlichen Seite der Menschheitsentwickelung ab bei welcher die offene Frage eigentlich immer lautet: ist der Mensch von Natur eine Bestie oder nicht? — die geschichtliche Erfahrung und der ‚Rechtsstaat' mit seinen strafrichterlichen Gesetzen *bejaht* sie; die großen Bildner und Lehrer der Menschen haben sie immer *verneint* nach der religiösen Richtung des Bewußtseins der Sündhaftigkeit hin verfolgen

Kriminalfall für mich von demselben Interesse, wie eine politische Aktion: stets konnte ich nur für den Leidenden Partei nehmen', sagt Wagner von sich selbst. Das Bild des verurteilten jungen Rigaschen Verbrechers stand dem Meister noch nach vierzig Jahren lebhaft vor Augen; und an dem Tage, als der junge Schöpfer des ‚Rienzi' aus dem engen, dumpfen Zimmer der Rigaschen Quartalsjustiz (in der alten ‚Siege'?) in seine Wohnung zurückkehrte, ist sicher keine Note seines Werkes geschrieben worden.

Gar mancher charakteristische Eindruck der äußeren Physiognomie Rigas, den wir an dieser Stelle übergehen, war ihm über alle Zeitenferne hinaus eingeprägt geblieben, bis zu dem abschreckenden Anblick der, auf Handkarren transportierten, in der Mitte vom Kopf bis zum Hinterkörper gespaltenen, steif gefrorenen Schweine, mit denen der Konsul Schepeler[1] damals die englische Marine versorgte. Eine angenehmere Erinnerung war diejenige an einen feurigen schönen Neufundländer, der ihm ursprünglich im Hause des Kaufmanns Armitstead begegnet war, und sich ihm mit leidenschaftlicher Anhänglichkeit anschloß. Es ist dies derselbe Hund, dem er nachmals in der Novelle ‚Das Ende eines deutschen Musikers in Paris' ein dauerndes Denkmal gesetzt hat. Das prächtige edle Tier folgte dem aus eigener freier Wahl erkorenen Herrn auf Schritt und Tritt, und belagerte ihn selbst in seiner Wohnung, bis er ihm den Eintritt nicht länger zu wehren vermochte. Als ihm im Jahre 1878 eine Abbildung seines Rigaer Wohnhauses zu Gesichte kam, bezeichnete er sogleich die Stelle vor der Haustür, wo ‚Robber' zu liegen pflegte. Ging er zur Stadt in die Probe, so war Robber sein steter Begleiter; er hatte dabei die Gewohnheit, im Festungskanal zu baden, selbst zur Winterzeit, wenn er nur ein Loch im Eise fand. Bei einer Orchesterprobe im Schwarzhäupterſaale hatte er sich majestätisch neben das Dirigentenpult gelagert, und verharrte in würdevoller Ruhe, indem er jedoch den in seiner nächsten Nähe postierten Kontrabassisten fest im Auge behielt. Daß dieser bei jedem Strich seinen Bogen gegen ihn führte, mochte er als eine Art persönlich auf ihn gemünzter Attacke betrachten. Endlich erfolgt ein besonders heftiger Strich, Robber schnappt zu, — ein Aufschrei: ‚Herr Kapellmeister, der Hund!' — Diese und ähnliche Erinnerungen konnte der Meister noch in den spätesten Zeiten in herrlichster Laune erzählen.[2]

Der Beginn des Jahres 1839 gab zu wesentlichen Veränderungen im Bestande des Theaters einen unerwarteten Anlaß. Am 29. Dezember hatte

---

wollte, der würde dabei auf den übereinstimmenden Ausruf Parsifals treffen, mit welchem der Reinste in so überraschend heftiger Wendung die Wurzel der Weltsünde mit plötzlicher Klarheit in seinem eigenen Innern entdeckt: ‚Und ich, ich bin's, der all dies Elend schuf!' — [1] Selbst der Name jenes angesehenen Rigaer Kaufmanns war dem Meister noch nach vierzig Jahren ohne jedes Besinnen gegenwärtig. — [2] Vgl. H. v. Wolzogen, R. Wagner und die Tierwelt, S. 18—26.

der Direktor Holtei seine Frau Julie, geb. Holzbecher, durch einen plötzlichen Tod verloren; da sie eine allgemein geschätzte Darstellerin gewesen war, nahm das Publikum an dem betrübenden Ereignis einen sehr warmen Anteil. Zu ihrer feierlichen Bestattung auf dem Jakobifriedhof soll Wagner den von H. v. Brackel gedichteten ‚Gesang am Grabe' komponiert haben.[1] Vier Wochen später verließ Holtei mit seiner Tochter aus erster Ehe, nachdem er noch tags zuvor in ‚Lorbeerbaum und Bettelstab' zum letzten Male aufgetreten war, die Stadt, unter dem Vorgeben einer Engagementsreise ins Ausland; aber, wie seine getroffenen Verfügungen deutlich beweisen, mit der vorgefaßten Absicht, nicht wiederzukehren. Die Gründe seines überraschend geheimnisvollen Abschiedes von Riga sind nie aufgeklärt worden; eine Versammlung des Theaterkomitees und sonstiger Interessenten, unter dem Vorsitz des Oberfiskals v. Cube, faßte jedoch den Beschluß, ihn ‚freundlich und in allen Ehren' aus seinem Kontrakte zu entlassen. Es liegt in dem Wortlaut dieses Beschlusses deutlich ausgedrückt, daß die Art seiner Verabschiedung auch leicht eine andere hätte sein können. Zu seinem Stellvertreter, beziehungsweise Nachfolger, hatte er den Sänger Johann Hoffmann eingesetzt, einen gewandten, rüstigen und wohlunterrichteten Mann, der sich zu Wagner die freundlichste Stellung gab, aber an der Tatsache nichts ändern konnte, daß Holtei bereits vor seiner Abreise, ohne seinem Kapellmeister davon Mitteilung zu machen, alle Schritte zu dessen Entlassung getan und seine Funktionen im voraus an — dessen nächsten Rigaer Freund, Heinrich Dorn, vergeben hatte. Also ein doppelter Verrat, von der einen, wie von der anderen Seite her. An Dorns eigener späterer Darstellung der Verhältnisse[2] ist der nicht unwichtige Zug als unwahr zu berichtigen, daß die entscheidende Anordnung von Hoffmann ausgegangen sei. Vielmehr ist der Umstand dokumentarisch bestätigt, daß die Angelegenheit bereits hinter dem Rücken Wagners zwischen Dorn und Holtei kontraktlich abgeschlossen und die getroffene Übereinkunft für den neuen Direktor bindend geworden war. Dorn selbst gedenkt in seinen Erinnerungen der offenen Empörung Wagners über die durch einen ganzen Monat ihm sorgfältig verheimlichte Entscheidung, von der er in den ersten Tagen des März die erste Kenntnis erhielt. ‚Nur mit Mühe gelang es einem beiden Teilen befreundeten Komiteemitgliede, Herrn Schwederski, den leidenschaftlich Erregten einigermaßen zu beschwichtigen'. Eine darüber begonnene Korrespondenz, fügt Dorn hinzu, habe zu keiner näheren Verständigung geführt, — ihre Veröffentlichung hat er für überflüssig gehalten. Und doch hätte niemand ihm eine solche verargt, wäre sie dazu geeignet gewesen, ein für ihn günstiges Licht auf die Sachlage

[1] Vgl. die in Riga erscheinende ‚Dünazeitung' vom 20. Juli 1893. Die auffallende Mittelmäßigkeit der ebendaselbst mitgeteilten Verse läßt die Richtigkeit dieser Angabe zweifelhaft erscheinen. — [2] Dorn, Ergebnisse S. 164.

zu werfen. Tatsache ist, daß er die im August desselben Jahres von ihm angetretene Kapellmeisterstellung mit unverkürztem Gehalt und vielem Behagen bis zum Jahre 1843 inne hatte, obgleich neben ihm noch ein zweiter Musikdirektor angestellt war.[1]

Offenbar war die, von Dorn in Worten, von Holtei durch die Tat angefochtene Position Richard Wagners in Riga eben um diese Zeit bei weitem weniger ‚unhaltbar', als bei seinem ersten Eintritt ins Amt. War er doch nun seit zwei Jahren im Genuß eines regelmäßigen — wenn auch um den fünften Teil geschmälerten — Jahresgehaltes gewesen, und verstand es, mit seinen geringen Ansprüchen an das äußere Leben eine ungewöhnliche Arbeitskraft zu verbinden! In diesem Sinne äußert er sich noch späterhin in einem Briefe an den treuen Magdeburger (S. 234) und Königsberger (S. 279) Freund Friedrich Schmitt, der ihm in schweren Tagen der Bedrängnis durch ein Darlehen aus seinen eigenen geringen Mitteln geholfen. ‚In Riga gelangte ich durch zweijährigen Aufenthalt, nach Abzug von Vorschüssen und Deckung gerichtlich mich verfolgender Schulden, endlich so weit, auch an meine Schuld gegen Dich denken zu können, als ich plötzlich um meine dortige Anstellung kam, und von da ab an nichts mehr denken konnte, als meine Lage vor dem Äußersten zu bewahren.'[2] Wie wenig ihn aber der berechtigte Stolz des Genius vor der Betätigung dieser seiner Arbeitskraft zurückschrecken ließ, indem er ihn vielmehr innerlich mit königlicher Freiheit ausrüstete und über das Demütigende jedes etwa erniedrigenden Zwanges erhob, das erhellt recht deutlich aus einem an Hoffmann gerichteten Briefe. Er erbietet sich darin, zur Erzielung einer größeren Einnahme für den Rest seines Aufenthaltes in Riga alles zu übernehmen, was dieser auf seine Schultern wälzen wolle: ‚ja selbst Noten würde ich kopieren, wenn ich nicht von der melancholischen Beschäftigung zu sehr für eine Verdüsterung meines Temperamentes fürchten müßte'. Sehr leicht wäre es dagegen für Holtei gewesen die Unzulänglichkeit der Verhältnisse, in denen der junge Künstler heftig und entsagungsvoll zu ringen hatte, auf der Stelle dadurch zu lindern, daß er von Hause aus für ihn einfach denselben Gehalt in Vorschlag brachte, den vor ihm und nach ihm seine Amtsgenossen ausnahmslos bezogen haben!

---

[1] Noch fünfzehn Jahre später gedenkt Wagner dieses Vorfalls mit den Worten, daß ‚in früherer Zeit es zwischen Dorn und mir zu einem Bruche kam, der uns Beiden es jetzt unmöglich macht, miteinander zu verkehren: es ist uns unmöglich Briefe zu wechseln' (17. Oktober 1852, an Herrn v. Hülsen, vgl. ‚Die Musik' 1903, III, S. 100); und kurz zuvor an Dorns Stiefbruder Schindelmeißer: ‚In Riga hatte er sich mir schließlich nicht als durchaus redlicher Freund bezeigt: nun trage ich ihm das jetzt allerdings schon lange nicht mehr nach, allein es hat mich befangen gegen ihn gemacht, und dieser Befangenheit zu wehren, bietet sich mir jetzt kein ganz fester Anhalt dar' (Bayr. Blätter, 1904, S. 29/30). — [2] Briefl. an Fr. Schmitt, 9. Febr. 1844 (Österlein, Wagner-Katalog III S. 14).

Der soeben erwähnte, wohlerhaltene Brief an den neuen Direktor Hoffmann wirft in so mancher Beziehung ein Licht auf die Lage des jungen Meisters, daß wir ihn auszugsweise an dieser Stelle einfügen, als eine derjenigen historischen Abschweifungen, durch welche, nach dem Zeugnis des Tristram Shandy, die Erzählung nicht stecken bleibt, sondern vorwärts kommt. ‚Zu der Zeit', so beginnt er, ‚als Herr von Holtei den Herrn Musikdirektor Löbmann entließ' (dies war noch vor Holteis Abreise geschehen!), ‚glaubte ich diesen Fall, der mir im übrigen zwar leid tat und den zu verhüten ich mehrere, wiewohl vergebliche Versuche gemacht hatte, insofern zu gunsten meiner, gerade nicht blühenden, pekuniären Lage benützen zu müssen, daß ich Herrn v. Holtei den Vorschlag machte, ich wollte nun bis zum Ende meines Kontraktes die Verpflichtung des Herrn Löbmann' (d. h. das Einstudieren und Dirigieren der kleineren Opern und Vaudevilles) ‚übernehmen und ihm somit eine Gelegenheit bieten, mir mit gutem Gewissen angesichts der Anstalt, deren Interesse er zu wahren hatte, eine Erleichterung in meinen beschränkten Geldverhältnissen schaffen zu können. Herr v. Holtei entgegnete mir aber, daß er wenigstens diesen Vorschlag, meinen Vorschuß abzuverdienen, nicht annehmen könne, da er es im Gegenteil für nötig halte, augenblicklich noch Jemand zu engagieren, der die Funktionen des Herrn Löbmann übernehme; er müsse mir somit für mein Anerbieten danken und würde bis zum Eintritt eines neuen Musikdirektors die fraglichen Operetten und Vaudevilles von dem Vorspieler des Orchesters dirigieren lassen. — Der nach meiner Verhandlung mit Herrn v. Holtei erwähnte Musikdirektor traf nun aber nicht ein, und im Ernst, verehrter Herr, würde ich es für ziemlich unnötig und überflüssig halten, wollten Sie bis zum September dieses Jahres noch extra Jemand für dieses Fach engagieren, was in Wahrheit auch gewiß Ihre Ansicht sein wird. Die Funktionen desselben sind mir also somit natürlich zugewiesen und es ist nun an Ihnen, den von mir Herrn v. Holtei früher getanen und jetzt wiederholten Vorschlag gütigst zu genehmigen. Beträfe dies nun eine Gefälligkeit, die ich Ihnen persönlich, verehrtester Herr, zu erweisen hätte, so verstünde es sich wohl von selbst, daß ich nicht Anstand nehmen würde, mich gerade Ihnen, der Sie sich mir in jeder Hinsicht und in jedem Augenblicke so besonders gefällig erwiesen haben, ebenso zu zeigen. Da ich jedoch weiß, daß ich mit diesen über meine Verpflichtung hinausreichenden Dienstleistungen weder Ihrer Person noch Ihrem persönlichen Interesse, das ich gewiß für nicht so unmittelbar mit dem gegenwärtigen Direktionsinteresse verwachsen halte, einen Gefallen zu erzeigen habe, so hoffe ich, werden auch Sie es mir nicht verargen, wenn ich, wie natürlich und wie gewiß auch jeder an meiner Stelle tun würde, mein persönliches Interesse nicht ganz aus den Augen verliere. — Verstehen Sie mich aber recht, verehrter Herr; es handelt sich hier nicht darum, daß ich mich unfügsam und fahrlässig erweisen möchte, — das kann mir niemand zum Vorwurf

machen. Im Gegenteil biete ich Ihnen hier alles an, was in meinen Kräften steht: ich will gern Tag und Nacht für das Theater arbeiten, ich will jede Verpflichtung übernehmen, der ich nur irgend nachkommen kann, ich will ganze Partituren instrumentieren und was sonst verlangt werden kann, — aber ich will mir auch dafür aufgeholfen wissen; das bin ich mir und meiner Lage schuldig. Und warum sollte ich auch nicht darauf Anspruch machen können, der ich doch am Ende die Kräfte besitze und willig darbiete, um eine Vergünstigung dieser Art abzuverdienen; während ich gar wohl weiß, wie so mancher durch bloßen Trotz mehr erlangt hat, als ich hiermit erbitte und verdienen will[1]. — Die Gelegenheit ist da, mir zu helfen und ich bin überzeugt, Sie werden sie mit Jubel ergreifen und wenn es bloß deshalb sein sollte, damit einst die Nachwelt von Ihnen zu sagen hätte: ›Das war der Mann, der‹ usw. usw. Ihr ergebenster Richard Wagner'.

So war die Lage der Dinge zu Anfang März 1839: der Gedanke an Paris, der ihn zuvor als bloße wohlig schmeichelnde Vorstellung, als lebhaftes Spiel seiner Einbildungskraft beim ersten Beginn der Komposition des ‚Rienzi' erwärmt und erhoben, gewann während der fortschreitenden Arbeit in seinem Innern immer mehr Gestalt. Der erste Akt war am 6. Februar in der Instrumentation vollkommen beendet; der zweite bald darauf in Angriff genommen. Jetzt mußte es sich entscheiden, ob von diesem Werke die große Wendung seines Schicksales ausgehen sollte. Er beschloß in eigener Person auf Siegen oder Unterliegen die abenteuerliche Fahrt an das glänzende Zentrum der europäischen Kunstpflege. Die Vorstellung wird zum Projekt; das Projekt drängt zur Ausführung: jede Bitterkeit über das an ihm verübte Unrecht tritt dahinter zurück. Wir sehen den jungen Meister von jetzt ab eifrigst bestrebt, im Vertrauen auf seinen guten Stern die *Mittel* zu seinem gewagten Unternehmen zu beschaffen. Da er bereits zu Ende des abgelaufenen Jahres (30. Nov. 1838) mit einer Aufführung von Meyerbeers ‚Robert der Teufel' die ihm kontraktlich zugesicherte Benefizvorstellung genossen hatte, war an eine abermalige Theateraufführung zu seinen Gunsten nicht zu denken. Dagegen war für den 14. März das fünfte in der Reihe der mehrerwähnten sechs Orchesterkonzerte angesetzt. Nichts war leichter, als es mit Zustimmung der Orchestermitglieder in ein, ohnehin ausbedungenes, *Benefizkonzert* für den Dirigenten umzuwandeln.[2] Es wurde mit Beethovens Cmoll-

[1] Es handelt sich bei dieser Gelegenheit nicht um eine positive Einnahme, sondern um nichts weiteres, als um den Nachlaß eines *bereits empfangenen* Vorschusses, dem zuliebe er sich erbietet, alles zu übernehmen, was jener nur irgend auf seine Schultern wälzen wolle: ‚nur mit Ausnahme', wie er mit seinem alles überwindenden Humor hinzufügt, ‚des Stiefelwichsens und Wassertragens, welches letztere meine Brust jetzt nicht vertragen können würde; aber selbst Noten würde ich kopieren' usw. — [2] Die vom 8. März 1839 datierte ‚Konzertanzeige' enthält den Passus: ‚Da ich *in diesen Tagen* die für

Symphonie eröffnet und schloß mit Mendelssohns in Riga noch nicht gehörter Ouvertüre: ‚Meeresstille und glückliche Fahrt'. Vom 8. bis zum 18. April wurde Minna, die sich bereits an dem Konzert mit der Rezitation des Monologs der Beatrice aus der ‚Braut von Messina' beteiligt hatte, ein viermaliges Gastspiel bewilligt, worin sie als Preziosa und Maria Stuart auftrat und in der Titelrolle von Th. Hells ‚Christinens Liebe und Entsagung' vom Rigaer Publikum Abschied nahm. ‚Ein sehr gefälliges Äußere, Grazie in der Haltung, ein belebtes Mienenspiel machen sie zu einer sehr ansprechenden Erscheinung auf der Bühne', lesen wir bei dieser Gelegenheit über sie. ‚Nur die sonst sehr ausdrucksvolle Sprache klingt fremdartig und zuweilen etwas unverständlich, was zum Teil daher rühren mag, daß Mme. Wagner in langer Zeit die Bühne nicht betreten hat, und vielleicht etwas aus der Übung gekommen ist'.[1] Leider fielen die vier Gastspielabende bereits in das letzte Viertel der Saison; dem letzten in ihrer Reihe war insbesondere das gleichzeitig unter starkem Zudrang im Schwarzhäuptersaale stattfindende Konzert eines gastierenden Bassisten aus Mailand nachteilig: das Haus war fast nur von den Abonnenten besucht und die junge schwedische Königin mit ihrem Hofstaat ging an einer wenig zahlreichen Versammlung ziemlich wirkungslos vorüber. Mit dem französischen Sprachlehrer Henriot war Wagner inzwischen bemüht, eine provisorische Übertragung der ‚Rienzi'-Dichtung zu veranstalten; eine Arbeit, die am Ende mehr Zeit für sich in Anspruch nahm, als die Kürze der dazu bemessenen Frist zu gewähren schien. Eine Hauptschwierigkeit des Unternehmens bestand darin, daß dem Mithelfer daran, so gut er der französischen Sprache mächtig war, der Sinn des deutschen Textes nicht immer leicht faßlich gemacht werden konnte. Eine Episode dieser gemeinschaftlichen Übersetzungsarbeit war dem Meister im Gedächtnis geblieben. Als sich in der ersten Szene Adriano in den um Irene entbrannten Kampf mischt, sich schnell zu ihr Bahn bricht und sie befreit, will sie der alte Colonna ihm leichthin als Beute zusprechen: der junge Edelmann aber nimmt die Sache wider Erwarten ernster: ‚Rührt sie nicht an, mein Blut für sie!' Dies reizt den Hohn der Gegner und das Familienhaupt der Orsini ruft spöttisch: ‚Er spielt fürwahr den Narren gut', d. h. er kann doch unmöglich ein solcher Narr sein, als er sich durch diese Teilnahme für ein Bürgermädchen den Anschein gibt'. Wagner hatte übersetzt: ‚il joue fort bien le fou': dies wollte nun aber sein Sprachmeister

mich wohl betrübende Nachricht von meiner Entlassung aus der bis jetzt von mir bekleideten Stelle am hiesigen Theater erhalten habe, weil diese Stelle von Herrn von Holtei für das künftige Jahr bereits einem anderen zugesagt ist, so würde es mir sehr wohltuend sein, aus der Teilnahme für dieses mein Konzert entnehmen zu können, daß ein verehrtes Publikum mit meinem Fleiße und ungetrübten Eifer bei meinen Leistungen ebenso zufrieden sei, als sich mein jetziger Direktor Herr Hoffmann mir darüber bezeigt hat.' — [1] ‚Der Zuschauer' Nr. 4837, 20. April (= 2. Mai) 1839.

weder begreifen, noch gelten lassen. Merkwürdigerweise finden wir den Vers nachmals wirklich im Klavierauszuge, wie im endgültigen Abdruck der Dichtung mit abschwächender Vereinfachung des Gedankens, in der veränderten Lesart wieder: ‚er spielt fürwahr den Helden gut', wogegen das Dresdener Textbuch von 1842 die ursprüngliche Rigaer Fassung aufweist.[1]

Der Monat Mai nahte seinem Abschluß: Wagner war sechsundzwanzig Jahre alt und die Komposition des zweiten ‚Rienzi'-Aktes vollendet. In den Anfang des Monats fallen zwei große Konzerte Lipinskis im Stadttheater, bei denen er die Ouvertüren und Orchesterbegleitungen dirigierte. Der geniale polnische Geiger verließ soeben seine ehrenvolle Stellung in Petersburg als erster Violinist des russischen Hofes, um einem Rufe nach Dresden zu folgen; drei Jahre nach dieser ersten Rigaer Begegnung traf ihn Wagner als Konzertmeister des Orchesters der kgl. sächs. Hofoper unter Reißiger wieder an. Zur Benefizvorstellung Amaliens vor ihrem Abgang von der Bühne hatte er noch die ‚Hochzeit des Figaro' einzustudieren, worin sie mit einnehmender Anmut den Pagen Cherubin sang. Die letzte Opernaufführung, welche der junge Meister (am Montag den 29. Mai russischer Zeitrechnung) in Riga überhaupt dirigierte, sollte Méhuls ‚Joseph in Egypten' sein; sie kam aber wegen Erkrankung eines Sängers nicht zustande, und es wurde — recht im Sinne seiner gesamten Rigaer Tätigkeit — ‚Fra Diavolo' daraus!

Zwei Tage später befand er sich mit der ganzen Theatergesellschaft unterwegs nach Mitau, um dort noch den Monat Juni hindurch die üblichen Sommervorstellungen zu leiten. Der Abschied von Riga konnte ihm nicht schwer fallen. Kein Sonnenstrahl von außen her war hier in sein Leben gedrungen; dagegen haftete manch unerfreulich bitterer Eindruck der Verkennung und des Mißbrauchs seiner Kräfte und Gaben an dem zweijährigen, ohne sein Zutun abgekürzten Aufenthalt. Den Wenigen, die es redlich mit ihm gemeint, dem biederen Hoffmann, vor allem dem treuen, teilnehmenden Genossen Franz Löbmann, hat er zeitlebens ein freundliches Andenken bewahrt und betätigt. ‚Gewiß, liebster Freund', schrieb er dem Letzteren (im Dezember 1843), ‚ich werde es Ihnen nie vergessen, daß Sie gegen das Ende meines dortigen Aufenthaltes oft mein bester Trost und wahrster Freund waren. Wenn ich an jene Zeit zurückdenke, erfüllt es mich oft mit bitterem Unmut, und ich gestehe Ihnen, ich verließ Riga kalt und gleichgültig, wie man gegen mich ebenfalls gewesen war; die Einzigen, von denen ich mich ungern trennte, waren Sie und die meisten Mitglieder des Orchesters, von denen mir, wie es schien, Liebe und Achtung zuteil wurde'.

[1] Rienzi, der letzte der Tribunen. Große tragische Oper in 5 Akten von Richard Wagner. Dresden, C. F. Meser. S. 4: ‚Er spielt fürwahr den Narren gut! doch diesmal ist sie noch für mich'. (Vgl. dagegen Ges. Schr. I, S. 45.)

IX.

Von Riga nach Paris.

Schwierigkeiten bei der Abreise aus Rußland. — Letzte Mitauer Vorstellungen. — Überschreitung der russischen Grenze. — Abfahrt von Pillau. — Norwegen: Schären und Champagnermühle. — Londoner Aufenthalt. — Ankunft in Boulogne. — Meyerbeer. — Paris zu Ende der dreißiger Jahre.

Ducunt volentem fata, nolentem trahunt.
Seneca (ep. 107).

Folgt nicht jede tiefbegeisterte Seele einem Stern?
Kann der seinige nicht ein Glücksstern sein?
Richard Wagner (Ein Ende in Paris).

‚Unbemerkt aus Rußland fortzukommen, war damals keine Kleinigkeit. Ehe die eigentliche Paßschererei, die Hetzjagd von einer Behörde zur andern beginnen konnte, mußte der sich zur Abreise Vorbereitende erst dreimal in den öffentlichen Blättern proklamiert worden sein, zugunsten aller derjenigen, welche vielleicht Forderungen an ihn hatten‘. So berichtet Dorn als Zeitgenosse der Begebenheiten. Die damaligen Rigaer Blätter enthalten das vorschriftsmäßige sog. ‚Proklam‘ sämtlicher abreisenden Künstler und sonstigen Einheimischen und Fremden, welche von Livland aus zu einer Reise ‚ins Ausland‘ die Grenze zu überschreiten gedachten: dasjenige Wagners würde man darin vergeblich suchen. Mehrfache Schuld- und Wechselklagen aus dem drangvollen Königsberger Notjahr waren in seinem letzten Aufenthaltsorte gegen ihn geltend gemacht; auch einige Rigaer Kreditoren hinzugekommen.[1] Wohl

[1] Als Kuriosum erwähnen wir hier die uns in den siebziger Jahren zugegangene Versicherung, es befände sich ein mit Wagners Namen unterzeichneter Schuldbrief noch zurzeit in den Händen eines solchen Rigaer Gläubigers. Wir haben es damals nicht an Bemühungen fehlen lassen, in Besitz desselben zu gelangen oder uns doch eine nähere Kenntnis dieses Schriftstückes zu verschaffen, das von manchem unserer ‚Autographensammler‘ wohl gern um den vollen Nominalwert erworben worden wäre! Der Grund, weshalb alle Nachforschungen vergeblich waren, ist nur allzu begreiflich. Kaum, daß der Name Wagner wenige Jahre später wie ein glänzendes Meteor am deutschen Kunsthimmel aufstieg, so hielten seine Königsberger und Rigaer Kreditoren die Stunde für gekommen, jeden geringsten Rest einer halb-

hätte er sich ihrer an Ort und Stelle bis auf günstigere Zeiten erwehren können; einer erklärten Abreise über die Grenze hätte aber schon die mindeste derartige Forderung ein Hindernis in den Weg gelegt. Das Pariser Projekt mußte deshalb geheim gehalten werden und war nur den Vertrautesten bekannt. Zu den Eingeweihten gehörte, neben dem wohlgesinnten Direktor, auch Heinrich Dorn, der sich der Mitauer Fahrt angeschlossen, um auf der dortigen, höchst anspruchslosen Bühne am 10. Juni die Beifallsfrüchte einer einmaligen Aufführung seines ‚Schöffen von Paris', unter seiner persönlichen Leitung, einzuernten. An diesen hatte Hoffmann das, wohl oder übel von ihm zu akzeptierende Ansinnen gerichtet, für die zum Schluß des Theaterjahres noch fehlenden zwei Sommermonate an Stelle des — wie die Dinge einmal lagen — durch ihn verdrängten Kollegen unentgeltlich dessen Funktionen zu übernehmen, um ‚dem von aller Barschaft Entblößten durch Zahlung zweimonatlicher Gage einige Subsidien zu verschaffen'. Noch vierzig Jahre später erzählt dies Dorn im Tone der selbstgefälligen Berühmung, Wagner bei seinem Scheiden von Riga damit einen besonderen Freundschaftsdienst erwiesen zu haben.[1]

An den vierwöchentlichen Aufenthalt in Mitau erinnert ein noch erhaltenes Schreiben des jungen Meisters an seinen französischen Lehrer Henriot, in Sachen der gemeinsam begonnenen ‚Rienzi'-Übertragung. Er hatte den Rest dieser Arbeit noch in Riga, da die Zeit drängte, selbständig zu Ende geführt und seine Handschrift zur Durchsicht und Korrektur in den Händen seines Mitarbeiters zurückgelassen. Er bittet ihn nun, in der Hoffnung, daß diese Verbesserungen seiner ‚mauvaise traduction' inzwischen ausgeführt seien, ihm dieselbe unverzüglich, ‚si bientôt que possible', an seine dortige Adresse nachzusenden.[2] Die Mitauer Vorstellungen nahmen inzwischen ihren regelmäßigen Verlauf: sie waren mit dem ‚unterbrochenen Opferfest' (mit Amalie Planer als Elvira) eröffnet worden und reproduzierten in der neuen Umgebung einen Teil des letztwinterlichen Rigaer Repertoires, darunter als Glanzpunkt Meyerbeers ‚Robert der Teufel'! Die vorletzte Aufführung — am Johannistagabend, den 24. Juni — war: Beethovens ‚Fidelio'; die letzte dieser Vorstellungen, am 25. Juni, Webers ‚Oberon'. Er wurde als Festoper ‚zur Feier des Allerhöchsten Geburtstages Sr. Majestät des Herrn und Kaisers

---

wegs berechtigten Forderung mit geschäftlicher Pünktlichkeit zum Austrag zu bringen und den zukünftigen Autographensammlern auch nicht die allermindeste Nachlese übrig zu lassen! — [1] Dorn, ‚Ergebnisse aus Erlebnissen' S. 164. Fast wörtlich so in der Broschüre ‚Aus meinem Leben' I, S. 5, immer aber mit der gleichen Beflissenheit des verhängnisvollen: qui s'excuse s'accuse! — [2] Das interessante Dokument, 32 geschriebene Zeilen umfassend, tauchte im Jahre 1886 im Autographenhandel wieder auf und wurde, trotz des wenig mustergültigen Französisch, in dem es abgefaßt ist, für einen namhaften Preis von einem unbekannten Handschriftensammler erworben.

Nikolai Pawlowitsch' gegeben und mit dem vom gesamten Personale ausgeführten ‚Festgesang, von Kapellmeister Wagner' der mehrgenannten Brackelschen Volkshymne) eingeleitet. Tags darauf trennten sich die Wege der bisher Vereinigten: die Truppe kehrte nach Riga zurück, ihr Musikdirektor schlug die entgegengesetzte Richtung nach Süden ein.

Der Würfel war gefallen, die bedeutungsschwere Entscheidung erfolgt: es galt unter tausend vorauszusehenden Entbehrungen ein Ziel zu erreichen, das unter den obwaltenden Verhältnissen nur der Preis eines besonderen Wagnisses sein konnte. Durch die gesegneten Wälder und Wiesen Kurlands ging es, immer in Robbers Begleitung, der dem Meister nach Mitau gefolgt war und den er unmöglich zurücklassen konnte, auf offener Straße der preußischen Grenze zu. Die Gefahren ihrer Überschreitung in damaliger Zeit hat Dorn in anschaulicher Weise geschildert. ‚Von tausend zu tausend Schritt befand sich in der ganzen Ausdehnung der Grenze eine Wächterbude, in welcher ein Kosak vigilierte, wenn er nicht gerade sein Terrain in Augenschein nahm; dazwischen patrouillierte das Pikett, welches wieder die Wachen bewachen sollte. Es war schwer diese Kette zu durchbrechen, aber es war nicht unmöglich.[1] Ein Königsberger Kunstfreund, der in der nordischen Theaterwelt sehr bekannte Abraham Möller (S. 279), hatte die allergründlichsten Vorkehrungen getroffen, daß die warme Hütte eines Grenzkosaken schützendes Obdach für die Flüchtlinge wurde, während der Eigentümer des Hotels seine Inspektionsreise antrat und zugleich dafür gesorgt war, daß im regelmäßigen Piketspiel eine wohltätige Pause eintrat. Vier Tage später blickte der Gerettete aus dem oberen Fenster des Gasthofes von Arnau auf das eine Meile davon entfernte Königsberg'. Soweit Dorn, in seiner mit Vorliebe wiederholten Erzählung von Wagners Auszug aus Riga.[2] Nach kurzem Aufenthalt begaben sich die Reisenden weiter nach der kleinen ostpreußischen Seehafenstadt Pillau, um hier an Bord eines Segelschiffes zunächst nach England sich einzuschiffen. Die Schwierigkeit, auf dieser gefahrvollen Reise noch einen großen Neufundländer mit sich zu führen, zeigte sich bei jeder Gelegenheit; allein aus dem Arnauer, resp. Pillauer Gasthof sind zwei solcher Hundeanekdoten auf uns gekommen. Die eine haben wir aus des Meisters eigenem Munde, die andere Situation, der erzählenden Feder eines Hoffmann würdig, ist durch Wagners Pariser Freund Kietz der Nachwelt überliefert. Der vortreffliche Möller hatte die Eigenheit, beim Schlafen äußerst vernehmlich zu schnarchen, — in dem engen Gasthof-

[1] Dorn schaltet hier episodisch die Erzählung des Schicksals eines wenige Jahre zuvor 1834) auf gleichem Wege heimlich über die russische Grenze gelangten Heldentenors Franz Mehlig ein, der vierzehn Tage nach seinem sonst glücklich überstandenen gefährlichen Abenteuer infolge der durchgemachten Aufregungen einem hitzigen Nervenfieber erlag. — [2] Dorn, Ergebnisse, S. 165. Vgl. die Broschüre ‚Aus meinem Leben', I, S. 5 und das Feuilleton der Spenerschen Zeitung vom 2. ?) Februar 1873.

zimmer, das er mit Wagner teilte, eine für den Nachbar störende Gewohnheit! Es war abgemacht und ausbedungen: wenn er damit zu geräuschvoll würde, sollte der Stubengenosse laut pfeifen; dann werde er aufhören zu schnarchen. Und richtig, während der Schlaf die Augen des jungen Meisters noch floh, ließ jener bereits sein nervenerschütterndes Schnarchkonzert vernehmen. Wagner pfiff, was er nur konnte; aber der Reisegefährte schlief fest und schnarchte fort. Nur Robber bezog das Pfeifen auf sich: er kam an das Bett seines Herrn und fing an ihm mit warmer Zunge das Gesicht zu lecken; und je mehr er unter dem Abwehren pfiff, desto eifriger setzte der vierfüßige Freund seine tröstenden Liebkosungen fort. ‚Am Morgen — damit beginnt die Kietzsche Geschichte — treten sie in das Gasthofzimmer: es ist voll langer gedeckter Tafeln, am Fenster ist die Wirtin an einem Tisch mit Büchsen voll eingekochter Früchte beschäftigt. Wagners treten ein, hinter ihnen der Hund. Da will es das Unglück, daß die Hauskatze ihn anfaucht, — Robber ihr nach, — es geht über die Tafeln mit Geschirr. Zuletzt flüchtet die Katze auf den Tisch zur Wirtin und springt durchs Fenster, — der Hund über Büchsen und Eingemachtes hinter ihr her, daß die Scheiben klirren. Zu gleicher Zeit in größter Hast Wagner mit Frau und Habseligkeiten zur Tür hinaus und aufs Schiff: sie hatten kaum das Geld zur Überfahrt bei sich und waren in größter Angst, daß man sie zum Schadenersatz heranziehen könnte.‘ So die Hoffmannsche Situation, in nächster Nähe seines Geburtsortes, als wäre sein Geist erwacht, um sich durch ein tolles Abenteuer zu melden; wobei es sich inzwischen von selbst versteht, daß der Schluß der Geschichte, die Flucht zum Schiff, das Unwahrscheinliche bis zum Unmöglichen steigert. Wenn schon Wagner — nach seiner Denk- und Handlungsweise — sich einer entstandenen Verbindlichkeit zu keiner Zeit auf die Art entzogen haben würde, so war doch außerdem noch der Königsberger Gastfreund gegenwärtig, um für das geschehene Unglück einzutreten! Und nun — ging es wirklich zu Schiff, an Bord eines einfachen Segelschiffes, um sich auf diesem, den Blick auf die Zukunft gerichtet, allen Gefahren der stürmischen See anzuvertrauen. ‚Das war doch die Verwegenheit eines Künstlers!‘ ruft später Laube im Rückblick auf diese abenteuerliche Fahrt. ‚Mit einer Frau, mit anderthalb Opern, mit kleiner Börse und einem furchtbar großen, furchtbar viel fressenden neufundländischen Hunde durch Meer und Sturm von der Düna stracks bis an die Seine zu fahren, um in Paris berühmt zu werden! In Paris, wo halb Europa um den lärmenden Ruhm konkurriert, wo alles erkauft, wenigstens bezahlt werden muß, auch das Verdienstvollste, wenn es auf den Markt und dadurch zur Geltung kommen will!‘

Die Seefahrt war reich an Unfällen und blieb dem Meister für immer unvergeßlich. Auf dem Schiffe war keine rechte Vorrichtung für Passagiere, es war schlecht verproviantiert und unzureichend bemannt. Schlechtes Wetter

begleitete sie auf der ganzen Reise. Alle Widerwärtigkeiten der Seekrankheit brachen über sie herein. Dreimal litt das Schiff vom heftigsten Sturm, und einmal sah sich der Kapitän genötigt, in einen norwegischen Hafen einzulaufen. Einen wunderbaren Eindruck auf seine Phantasie machte die Durchfahrt durch die norwegischen Schären. Die Gestalt des ‚fliegenden Holländers', die er zuerst in Riga kennen gelernt, tauchte ihm hier zwischen Brandung und Klippen wieder auf. Er erhielt die alte Meeressage aus dem Munde der Matrosen bestätigt, sie gewann an seiner eigenen Lage, an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffsgetriebe die bestimmte eigentümliche Physiognomie und Farbe, welche ihr nur die selbsterlebten Seeabenteuer verleihen konnten. Aus dieser magischen Verbindung von Sage und Wirklichkeit schöpfte nachmals das Kunstwerk seine Seelenkraft und — bis auf die vorkommenden Ortsnamen ausgedehnte — Lebenswahrheit. ‚Sandwike ist's! Genau kenn' ich die Bucht', sagt Daland, und: ‚während des Seesturms im Fjord von Sandwike bei Arendal', lesen wir unter den Gedenkdaten des Monats Juli im ‚Bayr. Taschenkalender von 1885'. Nicht Sandwike, sondern ‚Sandvigen' ist allerdings die faktische, historisch-geographische Form des Namens, bis etwa der ‚fliegende Holländer' den Ort dazu zwingt sich umzubenennen, — es hat noch Zeit. Sandvigen auf Hisö ist einstweilen, wie damals, ein Hof (Besitztum) und Hafen im Galtafjund, eine gute Seemeile — ‚kvartmil' sagt der Norweger, d. h. ca. 5 km — von Arendal, am Seewege dahin, belegen. ‚In älteren Zeiten', so meldet uns ein zuverlässiger Gewährsmann, ‚wurde Sandvigen, wie auch der Galtafjund, öfters von durch Sturm Verschlagenen benutzt.'[1] Von ihrer Landung daselbst war Wagner ein artiges Abenteuer, ihre Bewirtung in der von ihm so benannten ‚Champagnermühle', lebendig im Gedächtnis verblieben, und er hat stets gern und mit Humor davon erzählt. Die seemüden Passagiere ergehen sich mit einem Teil der Schiffsmannschaft landeinwärts auf der nordischen Felsenküste, und werden in einer alten Windmühle gastlich aufgenommen. Es ist eine Flasche Rum im Hause; der brave Müller bringt sie mit Freuden seinen Gästen dar. Es wird Punsch bereitet; behagliche Wärme durchströmt die Adern, die Matrosen singen ihre Lieder und es entsteht ein begeistertes Freudenfest, das sich für immer der Erinnerung einprägt.[2] Nach wenig Tagen legt

[1] Briefliche Auskunft des Lotsenkommandeurs P. Th. Hiis in Arendal über die in Frage kommenden Lokalitäten, vom 23. Sept. 1901. — [2] Auch die von dem jungen Meister so benannte ‚Champagnermühle', eine Windmühle auf der hohen Spitze einer Landzunge am Wasser, innerhalb Sandvigens, hat sich noch im Gedächtnis der Mitlebenden erhalten. Unser ebengenannter Gewährsmann hat sich ihre Existenz noch von zwei alten Lotsen, geboren 1820 u. 1822, bestätigen lassen. ‚Sie lag', schreibt darüber das ‚Morgenblad' von Christiania, ‚ca. $1^1/_2$ km außerhalb auf dem Eigentum Sleibrevig, auf einem Höhenzug, welchen man noch Mühlenheim nennt. Noch vor einigen Jahren konnte man die Ruinen der Mühle

sich der Sturm, man schifft von neuem aus, um, durch neue schreckliche Stürme verzögert, nach endlos dünkender Fahrt die Mündung der Themse zu erreichen.

Drei und eine halbe Woche hatte die äußerst anstrengende ‚gräßliche und sehr gefahrvolle' Seereise bis London gedauert. Um sich von ihren mannigfachen Beschwerden auszuruhen, gönnten sich die Ermüdeten eine achttägige Rast. Nach einer gleichzeitigen, oder doch unmittelbar darauf erfolgten brieflichen Nachricht war es allerdings bloß ‚die Konfusion seines Kapitäns, der mit seiner Bagage dummes Zeug angefangen hatte', die ihn dazu nötigte, so lange Zeit, ‚acht Tage, acht goldschwere Tage, auf dem teuren Pflaster Londons zuzubringen'[1]; doch war die Erholung den erschöpften Reisenden dennoch willkommen. ‚Nichts interessierte mich so, als die Stadt selbst und die Parlamentshäuser', sagt Wagner in Kürze über diesen Aufenthalt, ‚von den Theatern besuchte ich keins'.[2] Nach wochenlanger Abgeschlossenheit auf dem engen Deckraum oder in der noch engeren Kajüte des Schiffes — das endlose Straßengewirr der riesengroßen Stadt, mit seinem Gedränge von Wagen und Menschen, der Tumult der Londoner City! Die unübersehbare Anzahl der Schiffe an der Londonbrücke und die gewaltigen Dimensionen dieser Kolosse setzten ihn unwillkürlich in Erstaunen. Ein Ausflug nach Greenwich führte durch einen Wald von Fahrzeugen aller Art; in der Mitte der Themse, nahe bei Greenwich, war das durch seine Größe imponierende Kriegsschiff ‚The Dreadnought' verankert, welches einst in Nelsons siegreicher Flotte mithalf, die Schlacht von Trafalgar zu gewinnen, und jetzt als Hospital für alte Matrosen benutzt wurde. Beim Besteigen desselben auf schwanker Schiffsleiter entfiel dem jungen Meister seine Schnupftabaksdose; eine hastige vergebliche Bewegung, um sie im Fallen zu erhaschen, brachte ihn für einen Augenblick fast in Lebensgefahr. Mit einem Ruck hatte er wieder festen Fuß gefaßt; aber die als wertvolles Andenken hochgehaltene Dose, das Geschenk der Schröder-Devrient (S. 233), lag unwiderruflich auf dem Grunde des Flusses.[3] Nach geschehener Besichtigung des Riesenschiffes wurde die Fahrt nach Greenwich im sicheren Boote fortgesetzt. Aber die Begebenheit hatte noch eine heitere Fortsetzung. Als sie dort, so wird uns weiter berichtet, in dem zum Wohnsitz ausgedienter Seeleute hergerichteten Palast des ‚Greenwich-Hospitals'[4] sich ergingen, und Wagner daselbst einen der Invaliden bemerkte, der eben mit

sehen, aber nun ist jede Spur von ihr verschwunden' (Morgenblad v. 25. Sept. 1901, Nr. 591). — [1] Brieflich an Ed. Avenarius, 23. August 1839. — [2] Ges. Schriften I, S. 18. — [3] Den einfachen, in seinem Kern gewiß authentischen Vorgang spinnt Präger, der ihn berichtet, in seiner wunderlichen Art durch weitläufige Einschaltungen und Ausmalungen auf volle vier Druckseiten aus. — [4] Der im Jahre 1667 unter Karl II. nach Webbs Plänen erbaute Palast wurde 1794 zu einem Hospital für dienstunfähige Matrosen der englischen Flotte bestimmt und hat seitdem über 5000 Invaliden zur Verpflegung gedient.

Behagen eine Prise nahm, sagte er laut, wie er an öffentlichen Plätzen zu sprechen pflegte, in deutscher Sprache zu Minna: ‚könnte ich gut genug Englisch, so würde ich den Matrosen da um eine Prise bitten‘. Man denke sich seine Verwunderung, fährt der Erzähler fort, als der Invalide sich umkehrte und ihm höflich die Dose hinreichte, indem er sich als einen sächsischen Landsmann vorstellte, der sich glücklich pries, nach langen Jahren eines harten Seedienstes im Greenwich-Hospital ein wohleingerichtetes Asyl gefunden zu haben. Der gleiche Gewährsmann berichtet uns von Wagners Besuch der Westminster-Abtei, wo ihn im Poets Corner der Anblick des Shakespeare-denkmals in ein, alle Welt und sich selbst vergessendes, anschauendes Schweigen versenkte, aus dem ihn Minna erweckt habe, ihn mit den bittenden Worten am Ärmel zupfend: ‚Komm, lieber Richard, du stehst hier nun schon seit zwanzig Minuten wie eine Bildsäule, ohne ein Wort zu sprechen‘. Die ihm bei dieser Gelegenheit in den Mund gelegten Betrachtungen ist es allerdings ratsam hier zu übergehen; das tief in sich versunkene Schweigen des jungen Meisters vor dem Bildnis des großen Geistesverwandten sagt uns mehr als die seichten und verworrenen Reflexionen des redseligen Überlieferers, mit deren breiter Ausführung er den von ihm festgehaltenen ergreifenden Moment wie in eine Dunstwolke einhüllt.

Von London aus ging es auf dem Dampfschiff über den Kanal nach Boulogne-sur-mer.[1] Die überstandenen Widerwärtigkeiten hatten seine Pläne nicht zu erschüttern vermocht; auch der Umstand nicht, daß seine schmale Reisebarschaft durch den Londoner Aufenthalt sehr zusammengeschmolzen war. Einige Enttäuschungen hinsichtlich der verhofften größeren Billigkeit des Lebens auf französischem Boden mögen wir in dem Spiegel der humoristischen Darstellung seines Aufsatzes ‚Pariser Fatalitäten‘ wiedererkennen, nur sind ihre einzelnen Angaben, wenngleich in der ersten Person erzählt, deshalb nicht gleich als autobiographische Daten aufzufassen. ‚Mein Unstern wollte‘, läßt er dort einen Deutschen erzählen, ‚daß ich in Boulogne-sur-mer zum ersten Male den Boden Frankreichs betrat. Ich kam aus England, und zwar aus London, der Stadt der kostspieligen Erfahrungen, und atmete auf, als ich im Lande der Franken, d. h. der Zwanzigsousstücke, ankam und das abscheuliche Pfund- und Schillingland hinter mir hatte; denn ich hatte mir vorgerechnet, daß ich in Frankreich wenigstens noch einmal so wohlfeil leben müßte, wofür ich den Beweis auf das Verhältnis des Sou zu den Pence

[1] Auch diesen letzten Teil der Reise Wagners nach Paris stattet Präger, gerade wie den Londoner Aufenthalt, mit anekdotischen Details von nichtssagender Beschaffenheit, zufälligen Bekanntschaften und Unterhaltungen mit Passagieren usw. aus, welche wieder ganz den Eindruck willkürlicher novellistischer Erfindung machen. Sollten sie irgend auf Mitteilungen Wagners beruhen, so sind diese doch in der ihnen gegebenen Fassung nicht als solche wiederzuerkennen, und daher für alle Zeiten gänzlich ohne Wert.

gründete, von denen letzteren nur zwölf auf den ansehnlichsten Schilling gehen, während der unansehnlichste Franc doch zwanzig Sous enthält. Soviel hatte ich herausgebracht, daß ich, zumal mit dem Vorteil der Centimenrechnung, von denen bekanntlich hundert auf einen Franc gehen, von meinem jährlichen Einkommen jedenfalls ein gutes Teil würde zurücklegen können, auf welchen Umstand ich denn — und zwar während der Überfahrt auf dem Dampfschiffe — allerhand angenehme Hoffnungen, Aussichten, besonders aber Pläne gründete. Ich hatte mir endlich sogar berechnet, daß ich nach einiger Zeit an den Ankauf eines jener Schlösser im südlichen Frankreich, in der Nähe der Pyrenäen, würde gehen können, von denen uns Fürst Pückler so angenehme und wohlfeile Dinge erzählt hat, z. B. daß man zum standesmäßigsten Leben in einem solchen Schlosse nicht mehr als jährlich 2000 Franken würde gebrauchen dürfen. Ich glaubte, Fürst Pückler habe selbst diese jährliche Summe, aus der fürstlichen Perspektive betrachtet, noch etwas vergrößert gesehen, und war mit mir einig, daß ich sie mit Hilfe der Centimenrechnung auf ein Viertel reduzieren würde, was dann vollkommen mit meinen Einkünften übereingestimmt hätte . . . Im Hotel angelangt, frug man mich sogleich: ‚Pardon, Monsieur, vous êtes Anglais?‘ Mich hatten die Fahrt auf dem Dampfschiffe und die berauschenden Pyrenäenschloßpläne so betäubt, daß ich in dem Augenblick wirklich nicht wußte, wes Landes Kind ich sei; daß ich ein Deutscher sei, fiel mir nun schon gar nicht ein, und da ich in meiner langen Abwesenheit von meiner Heimat keine bestimmten Nachrichten erhalten hatte, ob meine Vaterstadt noch zu Sachsen oder schon zu Preußen gehöre, so hielt ich es in der Verwirrung für das kürzeste, meinem inneren Streite um meine Nationalität durch ein schnelles ‚Oui!‘ ein Ende zu machen . . . Auf die französische Billigkeit vertrauend, hatte ich zwei Tage im Hotel gewohnt; ein vortrefflicher Garçon hatte mich mit besonderer Aufmerksamkeit und Ehrerbietung bedient. Ich hatte nicht Unrecht, wenn ich diese ausgezeichnet ehrfurchtsvolle Behandlung dem Respekt zugute schrieb, den dieser Mensch für meine Qualität als Engländer empfand; ich ersah dies aus dem Benehmen, dem er sich mit einem Male überließ, als er einen meiner häufig stattfindenden Monologe belauscht hatte. Diesen Monolog hatte ich natürlich in deutscher Sprache gehalten und der Garçon, ein Genfer, hatte nicht angestanden, mich sogleich als Deutschen zu erkennen. Was er mir nach dieser Entdeckung an Respekt und Ehrerbietung entzog, ersetzte dieser gute Mensch vollkommen durch auffallende Vertraulichkeit und Gleichstellung mit mir . . . Leider aber war diese Sinnesänderung bei der Entdeckung meiner Nationalität im düstern Gemüte des Gastwirtes nicht ebenfalls vor sich gegangen. Er schien sich mit Pünktlichkeit nur an mein ‚Oui‘ gehalten zu haben, als er die Rechnung für mich Unseligen auszog. Aus Gefälligkeit hatte er diese Rechnung englisch geschrieben; einige unerklärlich große Ziffern darauf versetzten mich sogleich in den Glauben, daß sie nur aus Versehen zu mir ge-

langt und jedenfalls für einen anderen, vermutlich wirklichen Engländer bestimmt sei. Der Wirt half dagegen meinem Zweifel auf und bestärkte mich im wahren Glauben. Die Sache hatte ihre Richtigkeit, — das Fürst Pücklersche Pyrenäenschloß war unwiederbringlich verloren. Aber auch mein Paradies war verloren, — meine schöne Überzeugung von der Wahrhaftigkeit meines Centimensystems war gemordet. Ich bemerkte mit schmerzlicher Resignation auf dieser Rechnung dieselben, ja noch teurere Preise als die Londoner, und ihr Ansehen war noch viel entsetzlicher, da sie in Franken berechnet waren, von denen bekanntlich mehr als von Schillingen auf ein Pfund Sterling gehen und deren Zahlen daher selbst bei gleicher Rechnung einen bei weitem erschreckenderen Anblick gewähren'.

Von diesen ersten Erfahrungen eines ‚Deutschen' in Boulogne mit seinen ‚englischen Preisen'[1] werden seine eigenen Erfahrungen nicht sehr verschieden gewesen sein. Nur in einem dortigen ‚Hotel' hat er überhaupt nicht gewohnt. Die Kostspieligkeit des Aufenthaltes wußte er auf das glücklichste zu umgehen. ‚Anstatt in Boulogne selbst zu wohnen, mietete er sich in dessen ländlicher Umgebung ein', so erzählt sein nachmaliger französischer Freund Gasperini.[2] ‚Die Lebensmittel waren dort billiger und er konnte in ungestörter Ruhe arbeiten.' Hören wir seinen eigenen brieflichen Bericht, drei Tage nach seiner Ankunft gegeben. ‚Den 20. August kam ich mit dem Dampfschiff in Boulogne an, wo ich mich denn nun schon so schnell wie möglich auf dem Lande, d. h. ungefähr eine kleine halbe Stunde von der Stadt, so wohlfeil wie möglich auf einige Wochen eingemietet habe.[3] Ich habe diesen Aufenthalt aus mehreren Rücksichten gewählt: 1) glaube ich, daß ich jetzt wohl manche für mein Projekt wichtige Person noch nicht in Paris antreffen würde; 2) habe ich noch für ein paar Wochen an dem zu arbeiten, was ich gern fertig mit nach Paris brächte, um sogleich nach meiner Ankunft daselbst unverzüglich meine Machinationen beginnen zu können; 3) aber wünschte ich mich wirklich hier erst etwas von den Strapazen auszuruhen, die ich überstanden, bevor ich mich von neuem in einen solchen Wirrwarr stürze, wie doch jedenfalls der Pariser werden wird'. Der Brief, dem wir diese Zeilen entnehmen, ist vom 23. September datiert und an seinen zukünftigen Schwager, den Bräutigam seiner Schwester Cäcilie, den Buchhändler Eduard Avenarius, Vertreter der Brockhausschen Filiale in Paris (librairie allemande Brockhaus & Avénarius.

[1] Den Ausdruck braucht Wagner schon während seines dortigen Aufenthaltes in einem seiner Briefe an E. Avenarius. — [2] Diese Freundschaft rührt erst von seinem zweiten längeren Pariser Aufenthalt 1859/61 her; vgl. Band II² des vorliegenden Werkes, S. 218 ff. — [3] Das Häuschen, eine ländliche Wirtschaft ‚le petit caporal', sollte vierzig Jahre später, im Jahre 1879, eigens für den Meister photographiert werden; er sah das Bild und glaubte es zu erkennen; erst nachträglich erfuhren die vermittelnden Freunde zu ihrem Kummer, es sei nicht das richtige Häuschen gewesen, sondern dieses inzwischen vom Erdboden verschwunden.

60 rue Richelieu) gerichtet, in festen Zügen in zierlichster Perlschrift geschrieben. Er erbittet sich darin die gefällige Vermittelung des persönlich noch Unbekannten, an den er schon im voraus in herzlichem Vertrauen sich wendet, für die Besorgung einer geeigneten Wohnung in Paris. ‚Ein gewöhnliches Zimmer mit einem Alkoven ist natürlich für mich und meine Frau völlig hinreichend; ein größeres Zimmer allein würde es am Ende auch tun; — möbliert muß es nun freilich sein, jedoch besitzen wir selbst Betten, sowie Bettwäsche, Tischzeug, Leuchter, Gerätschaften, da wir unsere kleine Wirtschaft so ziemlich ganz mitgebracht haben, und nur das Intransportabelste in Rußland verkauften. Meine Frau wird selbst Wirtschaft führen, d. h. Lebensmittel einkaufen, kochen usw.; bedarf daher keiner weiteren Bedienung, als einer Aufwärterin, die ihr nur in den gröbsten Arbeiten behilflich ist. Das Logis kann ich natürlich nur von Monat zu Monat mieten usw. Daß ich es in jeder Hinsicht gern sehen würde, wenn ich nicht zu weit von Ihnen wohnte, brauche ich wohl nicht erst zu versichern‘. Das freundliche und zuvorkommende Antwortschreiben des Adressaten ist bereits vom 27. datiert, wie aus seinem eigenhändigen Vermerk auf Wagners Brief[1] ersichtlich ist; er hatte sich in den wenigen dazwischenliegenden Tagen nach passenden Logis umgesehen, und riet von einer eigenen Wohnung ab; man könne in einem ‚Hotel garni‘ schon ein ganz artiges Zimmer für monatlich 30 Francs bekommen. Desto länger verzögerte sich — bis gegen die Mitte September — die entscheidende Erwiderung des jungen Meisters; als er die Feder dazu ansetzte, war es der 13. September geworden.

Daß unser reisemüdes Paar in Boulogne nicht weniger als vier Wochen zubrachte, lag nicht an dessen berühmten Seebädern, noch auch an den sonstigen Merkwürdigkeiten des Ortes, sondern einzig an der Anwesenheit einer Persönlichkeit, deren nähere Bekanntschaft ihm eben damals zu den begehrenswerten Dingen gehörte. Sogleich bei seiner Ankunft in Boulogne hatte er in Erfahrung gebracht, daß der Ort augenblicklich unter anderen Badegästen — Meyerbeer zum Aufenthalt diene. Er mußte es für eine glückliche Fügung halten, bei seinem ersten Eintritt in Frankreich mit dem berühmten Komponisten des ‚Robert‘ und der ‚Hugenotten‘ zusammenzutreffen, der sich daselbst in kühler Seeluft von den heißen Drangsalen seiner Ruhmeslaufbahn durch die Gasatmosphäre sämtlicher Theater Europas erfrischte. Die Verbindungen und Empfehlungen des einflußreichen Maestro konnten ihm (dem gänzlich Verbindungs- und Empfehlungslosen!) zu seinem Fortkommen in der wildfremden Stadt nur sehr förderlich sein. ‚Ich ließ ihn die beiden fertigen Akte meines ›Rienzi‹ kennen lernen; er sagte mir auf das freundlichste seine Unterstützung für Paris zu‘. So berichtet Wagner über

[1] Der Vermerk lautet buchstäblich: ‚b(eantwortet) 27. VIII. franco) poste rest(ante)‘.

diese erste Begegnung. ‚Ein glückliches Ungefähr hat es gefügt, daß ich Meyerbeer hier antreffen sollte', heißt es in seinem nächsten, an Avenarius gerichteten Briefe. ‚Er kann mir bei meinem Vorhaben von unermeßlicher Wichtigkeit werden, und ich habe mich auch mit ihm bereits so gut wie möglich liiert'. Was er hier ein bloßes Ungefähr, einen blinden Zufall nennt, durfte ihm, auch wenn er es nicht aussprach, gar leicht in dem Licht einer höheren Fügung erscheinen. Seine ganze Stimmung und Geistesverfassung während des Boulogner Aufenthaltes war dadurch beeinflußt; in seiner Erinnerung lebten die dortigen Tage und Wochen in einem freundlichen Lichte fort. ‚Ich habe ihn oft', so erzählt Gasperini, ‚von jenen entbehrungsvollen Tagen sprechen hören, an die er gleichwohl ohne Bitterkeit zurückdachte. Er hatte ja so viel Glauben, so viel Jugendkraft in sich; er wähnte sich dem Ziele so nahe; er war so gewiß, daß Paris ihn für alle überstandenen Prüfungen entschädigen sollte'.

Am 12. September war die Instrumentation des zweiten Aktes ‚Rienzi' vollendet. Die Teilnahme Meyerbeers an seiner Arbeit schien aufrichtig und ungeheuchelt; nicht minder war es die Dankbarkeit und Ehrerbietung des jungen Wagner für den berühmten, hochangesehenen Mann, der seinen Bestrebungen eine so liebenswürdige Anerkennung zollte. Das beweisen zahlreiche Äußerungen aus dieser Periode; eine warme Herzlichkeit, ein trotz aller bedenklichen Erschütterungen immer wieder sich erneuendes Vertrauen klingt uns aus den erhaltenen brieflichen Ergüssen an seinen meist von Paris entfernten Gönner entgegen. Daß der unbekannte und unbemittelte junge Deutsche keine Aussichten haben könne, seine Opern jemals auf die Pariser Bühne zu bringen, war dem welterfahrenen Komponisteur offenbar klarer, als dem jungen Meister selbst. Bei seiner Abreise gab er ihm eine Anzahl Empfehlungsschreiben an die hervorragendsten Pariser Autoritäten mit auf den Weg: an den Direktor der großen Oper, an Habeneck, an den Musikalienhändler Schlesinger, und selbst an sein alter ego, seinen intimsten Vertrauten und Kommissionär, den Postsekretär Gouin. Die Leitung der diplomatischen Fäden der artistischen Welt war ja das eigenste Gebiet dieses merkwürdigen Mannes, daher auch seine persönlichen Beziehungen in Paris, in ganz Europa, sich bis in die weitesten Kreise erstreckten.[1] Um so mehr Wert mußte der junge Künstler der ihm zugesagten nachdrücklichen Unterstützung seiner Wünsche beimessen: um so gerührter sein Dank für das ihm gewidmete

[1] Bekannt ist, wie geschickt Meyerbeer diese diplomatischen Fäden zu lenken wußte, wo ‚ein Tritt tausend Verbindungen regt': wie sorgfältig er in der öffentlichen Einführung seiner Opern zu Werke ging, um deren Ruhm er noch in spätester Zeit aufs ängstlichste besorgt war: wie er sich eine eigene ‚Kanzellei' hielt, die ihr Erscheinen vom Pianissimo der ersten Nachrichten über ihr Entstehen bis zum Fortissimo mit Paukenschlag im Moment ihrer Aufführung vorbereitend ankündigte!

Wohlwollen, um so ermutigender seine darauf begründeten Hoffnungen und — fügen wir es gleich hinzu — um so grausamer bei ihrem Zusammenbruch seine Enttäuschung sein!

Die letzte Station der kühn unternommenen Fahrt lag hinter ihm, als sich die schwerfällige Diligence von Boulogne aus an seinem (an der Route nach Paris belegenen) Häuschen vorüber an das Endziel seiner Wünsche in Bewegung setzte. Jede Stunde Fahrt brachte ihn der großen Kunstkapitale Europas näher, der Stadt ‚voll Endlosigkeit, Glanz und Schmutz'. Es war am Montag den 15. September 1839, die Nacht wurde durchfahren; am Dienstag den 16. ‚sehr früh' traf er in der Weltstadt ein, nachdem er zuvor — beim ersten Morgengrauen — an der Barrière St. Denis vergeblich den wenigen Zeilen nachgefragt, in denen ihm Avenarius laut Vereinbarung die nähere Adresse des von ihm ausgewählten und empfohlenen Hotel garni anzeigen sollte. Daß er sie nicht vorfand, war indes, wie sich gleich darauf auswies, nicht die Schuld des gefälligen Schwagers; sondern er selbst war schneller gekommen, als sein Brief. Zwar war dieser letztere am 13., sogleich am Tage nach der Vollendung seiner Partitur, geschrieben, doch aber, durch ein unaufgehelltes Versehen (laut heute noch deutlich lesbarem Poststempel erst am 15. aus Boulogne abgegangen; so daß er tatsächlich zugleich mit den Reisenden sein Ziel erreichte. Es war demnach das erste nach seiner Ankunft, daß er sich im Gewirr der Straßen und Plätze nach der Rue Richelieu Nr. 60 durchzufragen hatte, um in dieser glänzenden Straße — heute wie die Rue Vivienne eine vergangene Größe — die kleine Brockhaussche Kommandite unter der Firma: librairie allemande de Brockhaus et Avénarius aufzusuchen.

Wer nur das Paris des Empire kennt, macht sich von der Physiognomie des damals von Wagner betretenen eine irrtümliche Vorstellung. Erst die umgestaltende Hand des berühmten Seinepräfekten hat durch eines der am schlechtesten gebauten und am stärksten bevölkerten Stadtviertel von den Tuilerien bis zur Bastille eine geräumige Hauptstraße gebrochen, den Louvre mit den Tuilerien verbunden, den Karussellplatz geebnet und mit Anlagen versehen, die großen Boulevards bis zur Madeleine verlängert, die Champs élysées im Westen mit Sträuchern und Blumen bepflanzt und mit Fontänen belebt, den Industriepalast errichtet, das Boulogner Gehölz in einen Schloßpark umgewandelt und durch eine verschwenderische Fülle von Wasser geziert. Wo jetzt breite, freundliche Straßen und Boulevards mit reinlichen, blumengezierten Schmuckplätzen wechseln, in allen Stadtteilen Gärten und Parkanlagen sich ausbreiten, treffen wir um jene Periode dicht neben der ausgesucht glänzenden Herrlichkeit der Boulevards noch die finsteren und schmutzigen Schlupfwinkel zwischen dem Palais Royal, den Tuilerien und dem unvollendeten Louvre: Schuppen, Gauklerzelte und Polichinellkasten zwischen

beiden Palästen, die Pracht der Elysées ungepflegt und unerleuchtet, ein Gewirr ekelhafter Gänge und baufälliger Häuser um die ehrwürdige Notre-Dame, die Halsabschneidergassen der Cité, die luft- und lichtlosen Gassen des Quartier latin, die Hütten der zerlumpten Bevölkerung an der Place Cambray, das staubige, vernachlässigte Bois de Boulogne, die häßliche Einöde mit ihren Kneipen um den Arc de triomphe und so viele andere Punkte, vor denen der Fremde bei Einbruch der Nacht zurückschauderte. In einem solchen düsteren Gäßchen des alten Hallenviertels, der Rue de la Tonnellerie Nr. 33, fand der junge Meister mit seiner Frau und seinem großen Hunde in der geräuschvollen, bunt durchwimmelten Weltstadt sein erstes Unterkommen, in einem Hotel garni fast letzten Ranges, — andere gab es in dieser Straße nicht. Das düstere Haus hatte den einzigen Vorzug, durch eine über dem Eingang angebrachte Büste Molières als dessen Geburtshaus bezeichnet zu sein.[1]

‚Ja, ich habe sie wohl gekannt, die alte düstere Rue de la Tonnellerie', sagt ein damaliger Bewohner dieses Stadtteiles,[2] ‚mit ihrer ganzen gleichartigen, ihrer durchaus würdigen Umgebung: der Rue de la Fromagerie, de la petite Friperie, du Marché aux Poires und wie sie alle heißen! Es war eine enge, schmutzig düstere Gasse, welche die Rue Saint Honoré mit den Hallen verband, nicht lang, dafür von hohen, fünf- und sechsstöckigen Häusern eingesäumt, die, alt und herabgekommen, mit ihren schwarzdunklen engen Alleen, ihren kleinen düsteren Boutiquen, einen nichts weniger als einladenden Eindruck machten. Das ganze Viertel war noch genau dasselbe, wie vor 50 oder 60 Jahren, und lieferte ein getreues Bild des Paris des vorigen Jahrhunderts. Nur ausnahmsweise drang ein Sonnenstrahl in diese Gassen, die dafür auch selten von Schmutz und Kot, nimmer von Gemüseabfällen frei wurden. Denn schon um Mitternacht begannen die Maraîchers der Umgegend von Paris, welche ihr Gemüse nach den Hallen, dem Marché des Innocents, brachten, die Rue de la Tonnellerie polternd, mit dumpfem Rollern, zu durchfahren, um dann ihre Kohlköpfe und anderen Gemüsehäupter pyramidenartig an den Giebelwänden der Häuser bis fast zu den zweiten Stockwerken hinaufzubauen. So herrschte denn Tag und Nacht ein betäubendes Geräusch in diesen Straßen; dabei war die Rue de la Tonnellerie von immerwährenden penetranten Düften von Gemüse, Obst und Käse erfüllt'.

[1] Heute ist dieses Geburtshaus Molières zusamt der Tonnelleriestraße und ihrer ganzen Umgebung von engen und unsauberen Gassen und Gäßchen verschwunden, doch hat man dafür das auf seiner Stelle in der boulevardartigen neuen Pontneuf-Straße erbaute Haus No. 31 mit einer entsprechenden Gedenktafel geschmückt. — [2] Ernst Pasqué, in der Zeitschrift ‚Nord und Süd' 1884.

Dies war die äußere Szenerie von Richard Wagners erstem Einzug in die Weltstadt, zu deren Eroberung durch seine Musik er aus dem fernen Rußland ausgezogen war. Das war nun Paris, wie es bisher nur in seiner Phantasie gelebt hatte, mit seinen Palästen und Theatern, seiner Notre-Dame und seinem Grèveplatz, seinen Boulevards und Faubourgs und zahllosen Straßen, Gassen und Gäßchen, welches ganz Europa durch seine Opern und Revolutionen erregte, ja die einen durch die anderen hervorrief, und welches er nun — ‚mit sehr wenig Geld, aber mit den besten Hoffnungen betrat'.

X.

Erste Pariser Versuche und Enttäuschungen.

Erste Anknüpfungen. — Anders, Lehrs und Kietz. — Komposition französischer Romanzen. — ‚Liebesverbot' am Renaissancetheater. — Scribe und Berlioz. — Große Oper und Théâtre des Italiens; Conservatoire: IX. Symphonie. — Eine Faust-Ouvertüre. — Laube, Heine, Pecht. — Umzug in die Rue du Helder. — Bankerott des Renaissancetheaters.

‚Man hat mich versichert, ich habe Talent: — habe ich mir denn nun etwa Tunis ausgewählt, um es geltend zu machen? Nein, ich bin nach Paris gegangen, an den Hauptplatz der Welt, wo die Kunst aller Nationen in einen Brennpunkt zusammenströmt, wo die Künstler aller Nationen Anerkennung finden. Hier werde ich nächstens erfahren, ob man mich betrogen hat, als man mir Talent zusprach, oder ob ich wirklich welches besitze'.

Richard Wagner (Ein Ende in Paris.)

Richard Wagner in Paris sein Glück und seine Zukunft suchend, welch seltsames Bild, welch rätselhafter Schicksalsweg! Es gibt einen Vorgang, der sich mit seinen Erfahrungen während seiner enttäuschungsreichen dreijährigen ersten Pariser Periode vergleichen läßt: Luthers Aufenthalt in Rom. Hier wie dort wird die Zerstörung des guten Glaubens eines deutschen Idealisten zum Ausgangspunkt einer reformatorischen Tat. Er hatte einen nicht minder aufrichtigen Glauben an den ‚Hauptplatz der Welt' mit sich gebracht, ‚wo die Kunst aller Nationen in einen Brennpunkt zusammenströmt', als einst der arme Augustinermönch an den weltlichen Mittelpunkt der Kirche, an die Heiligkeit von St. Peters Sitz und Stuhl. Er war darauf gefaßt, in ehrlichem Ringen und Ausdauern manche Zurücksetzung, manche bittere Entbehrung auf sich zu nehmen; aber es war kein unbestimmter Ehrgeiz, der ihn aufs Geratewohl in die üppige Sphäre der Pariser großen Oper trieb, sondern die in ihm lebende Vorstellung einer kunstgeschichtlichen Bedeutung dieser prunkenden Erscheinung, in welcher sie sich mit seinem innersten Ideal zu berühren schien. Dem örtlichen Ausgangspunkt dieser ‚großen Oper' vermeinte er zugleich auch den Anspruch auf eine gerechte, ausschlaggebende Entscheidung über Wert und Unwert einer künstlerischen Leistung zugestehen zu müssen. Indem seine Er-

fahrungen ihm diese Überzeugung zertrümmerten, veränderten sie sein bisheriges Urteil nach mehr als einer Richtung. ‚Ich betrat eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart, mit deren Zuständen ich mich bisher zu befreunden gesucht hatte, als ich in Paris deren glänzendste Spitze aufsuchte'. Mit anderen Worten: die schmerzlichsten Enttäuschungen konnten ihm nicht erspart bleiben, damit der Reformator in ihm seine Laufbahn beginne.

Den äußeren Verlauf dieser Erfahrungen faßt Gasperini in seiner Schilderung dieser Epoche drastisch in einige Hauptzüge zusammen: ‚Auf die Empfehlung Meyerbeers tun sich ihm alle Türen auf: der Direktor der ›großen Oper‹[1] öffnet ihm die Arme, Schlesinger bietet ihm tausend Dienste an, Habeneck behandelt ihn als seinesgleichen; kurz, einen Monat hindurch kehrt Wagner allabendlich, entzückt von Paris und den Parisern, erstaunt über die ihm bereitete Aufnahme, gerührt von den Zuvorkommenheiten, mit denen man ihn überhäuft, in seine enge Behausung in der Tonnellerieſtraße zurück. Er glaubt sich nahe am Ziele, es scheint ihm schon erreicht. Der nächste Monat kühlt seine Begeisterung ab. Er glaubt zu bemerken, daß der Direktor, sobald er ihm von seiner Oper spricht, seine schmeichelhaften Wendungen in reservierterer Form vorbringt; wenn er eine Audition an einem bestimmten Tage verlangt, sichtlich zurückweicht und seine Liebenswürdigkeit verdoppelt, um ein bestimmtes Versprechen zu vermeiden. Mit deutscher Pünktlichkeit stellt er sich zu verabredeten Zusammentreffen ein, bei denen die Personen, die ihn eingeladen haben, zu erscheinen vergessen; überall begegnet er Leuten, die ihre höflichen Versicherungen in dem Maße verstärken, als sie in Wahrheit sich mehr und mehr ihm zu entziehen wissen. Eines schönen Tages gelangt er zum Bewußtsein, daß er auf unrechtem Wege und all diese Zuvorkommenheit ein falsches Spiel sei. Bald bleibt kein Zweifel mehr übrig; er ist einsamer, verlassener denn je, weiter entfernt von dem vorgespiegelten Glücke, als am ersten Tage seiner Ankunft in Paris'.

Auf solchen und ähnlichen Erfahrungen scheint seine eigene spätere Äußerung zu beruhen: ‚man hat gefunden, daß es einem Franzosen häufig schwer fällt, sich von selbst eines gegebenen Versprechens zu erinnern: wütend aber wird er, wenn er von uns daran erinnert wird'. Was ihr zur mildernden Ergänzung dienen kann, möge man in der unübertrefflich feinen Beobachtung des Schweizers Rousseau über den Charakter der französischen Liebenswürdigkeit nachlesen.[2] Im einzelnen freilich stellt sich, was in obiger typischen

[1] Gasperini nennt hier Léon Pillet mit Namen; aber er irrt. Der damalige Direktor der großen Oper war Duponchel; ihm folgt provisorisch Ed. Monnais: dann erst (i. J. 1840) Léon Pillet. — [2] Im vierten Buche der ‚Confessions', bei seinem eigenen Eintritt in die neue Pariser Welt: ‚Je fus bientôt désabusé de tout ce grand intérêt qu'on avait paru prendre à moi. Il faut pourtant rendre justice aux Français: ils ne s'épuisent point

Darlegung in wenige große Züge zusammengedrängt erscheint, allerdings wohl recht abweichend dar. Vor allem hat die briefliche Empfehlung des großen Opernbeherrschers ihre geschilderte Zauberkraft keineswegs in so überraschender Weise ausgeübt. Meist versagte sie ganz; es blieb von Hause aus bei einem kalt-höflichen Empfang; so daß vielmehr aus dem Scherzwort eines der Pariser Freunde Wagners die alte Sage von doppelten Briefen Meyerbeers entstehen konnte: während dieser nämlich in dem mitgegebenen Empfehlungsschreiben den jungen deutschen Musiker als hervorragend begabt bezeichnet, habe er ihn in einem anderen, früher eingetroffenen, im voraus als unfähigen Menschen signalisiert, den er nicht anders als durch die ihm abgerungene Empfehlung los werden könne! Bald nach ihm selbst traf der mächtige Maestro für kurze Zeit persönlich auf dem Schauplatz ein und schien, was den Zwecken seines Schützlings irgend dienlich sein konnte, mit aller Sorgfalt einzuleiten. Dringend empfahl er ihn an Anténor Joly, den Direktor des Theaters de la Renaissance: auch mit anderen Größen der Pariser Kunstwelt machte er ihn bekannt. Mehr war für den Augenblick nicht zu erreichen und namentlich an die ‚große Oper' konnte vorläufig nicht gedacht werden.

Ein undatiertes Briefchen an Avenarius aus diesen bewegten Tagen der Anwesenheit Meyerbeers versetzt uns — als Momentbild — mitten in ihren heftigsten Drang. Begreiflicherweise war dem jungen Meister seit seiner Ankunft von seiten des Schwagers die freundlichste Teilnahme entgegengebracht, so verwundert dieser auch — nach den Begriffen eines einfachen soliden Geschäftsmannes — über das Ungewohnte der ganzen abenteuerlichen Pariser Expedition sein mußte, deren fast beängstigter Zeuge er geworden war. Auch dieses Zettelchen handelt von einer ihm zugedachten Aufmerksamkeit; er hatte Wagner für den Abend zum gemeinschaftlichen Besuch der italienischen Oper aufgefordert. Aber dieser war bereits früh um 10 Uhr ausgegangen und fand die Einladung erst vor, als er — ohne inzwischen viel zu sich genommen zu haben — bei sinkender Dämmerung um halb fünf Uhr abends ‚müde und abgehetzt, wie fast nie zuvor' in seine Wohnung heimkehrte, nachdem er sich ‚bei der Garcia, bei Joly, bei Dumersan, Meyerbeer usw. herumgeschlagen'. Er dankt daher herzlich für das Anerbieten, muß es sich aber wohl für ein anderes Mal aufsparen. ‚Ich habe übrigens', so

autant qu'on dit en protestations, et celles qu'ils font sont presque toujours sincères; mais ils ont une manière de paraître s'intéresser pour vous qui trompe plus que des paroles: on croirait qu'ils ne vous disent pas tout ce qu'ils veulent faire, pour vous surprendre plus agréablement. Je dirai plus; ils ne sont point faux dans leurs démonstrations; ils ont en effet le sentiment qu'ils vous témoignent: en vous parlant ils sont pleins de vous; ne vous voient-ils plus, ils vous oublient; tout est chez eux l'œuvre du moment.'

schließen die hingeworfenen Zeilen, ‚heute in der Garcia ein sehr liebenswürdiges und zuvorkommendes Geschöpf kennen gelernt, die sich mir angeboten hat in allem, was ich von ihr verlange, behilflich zu sein, — somit, hoffe ich, wird sie mir wohl auch dann und wann Billete zur Oper zu verschaffen wissen ꝛc. ꝛc. — Ich bin müde wie ein Hund! Viel Vergnügen, auch — ohne mich, wünsche ich herzlich. In großer Eile und Zerschlagenheit Ihr ergebener Richard Wagner‘. Ein anderes vergilbtes Blättchen, mit fast schon verblichener Tinte, zeichnet sich durch seine drollige Fassung, die ihm zu allen Zeiten seines Lebens so eigene tolle Mischung von Scherz und Pathos aus. ‚Wertester Freund‘, so lautet das kleine Dokument eines, wie es scheint, hoffnungsvollen Augenblickes, ‚meine Frau ersucht Sie ganz, ganz ergebenst, durch Überbringer dieses ihr gefälligst 10000 Franken zuzusenden; — sollte das in der Schnelligkeit nicht gleich möglich sein, so bittet sie wenigstens für 12 Stunden um Ihre gütige Kaffeemühle, die Sie morgen wieder zurückerhalten sollen. — Ich bin heute zum Diner bei Dumersan eingeladen. — Bis in den Tod Ihr Richard Wagner‘.

Ziemlich bald nach seiner Ankunft scheint indeß der junge Meister in äußerster Bedrängnis dazu genötigt gewesen zu sein, den Schwager nicht bloß im übermütigen Scherz, sondern im vollen Ernst um ein Darlehn anzugehen; die kleine Summe betrug 350 Francs und wir werden ihr weiterhin noch begegnen. Inzwischen war er durch ihn mit einzelnen Landsleuten in Berührung gekommen, die in der deutschen Buchhandlung verkehrten. Unter ihnen ist vor Allen ein ganz eigentümlicher Sonderling hervorzuheben, der ‚als politischer Flüchtling nach Paris geraten, eine kleine Stelle an der Bibliothek bekleidete und sich Anders nannte, dessen wahren Namen wir aber nie erfuhren‘.[1] Die große Pariser Nationalbibliothek lag in derselben Straße mit der kleinen ‚deutschen Buchhandlung‘, in letzterer hatte sich Anders, als Bibliothekar und als Landsmann, häufig eingestellt und so Avenarius Bekanntschaft gemacht. Dieser merkwürdige Anonymus, oder Pseudonymus, in seiner verschleierten, gleichmäßig resignierten Existenz, aus Bonn am Rhein gebürtig, aber ohne ein irgendwie greifbares Vorleben mit ausgesprochenen Jugenderinnerungen, dabei ein echter deutscher Gelehrter vom Scheitel bis zur Sohle, ist Wagner während seines ganzen Pariser Aufenthaltes und weit darüber hinaus, treu zugetan geblieben und hat ihm, wiewohl er nicht über weitreichende Verbindungen verfügte, soweit es in seinen bescheidenen Kräften lag, stets mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Wie Einer, der für sich selbst auf Alles verzichtet hat und nun das ihm versagt Gebliebene um so lebhafter von einem neugewonnenen jungen Freunde erwartet. Für ihn war die Be-

[1] Friedrich Pecht, ‚Aus Richard Wagners Pariser Zeit‘. Beilage zur Augsb. Allgem. Zeitung vom 22. März 1883.

gegnung mit Wagner in seiner verkümmerten abgeschlossenen Junggesellenexistenz ein wahrer Sonnenblick. Wagner selbst charakterisiert ihn gelegentlich in einem Briefe nach Deutschland seinem Berufe nach als ‚Mitarbeiter der Gazette musicale, Employé auf der Pariser Bibliothek und äußerst gründlichen Musikbibliographen‘,[1] ein anderes Mal als ‚Bibliothekar und gelehrtesten Musikphilologen und Historiker von der Welt‘,[2] dessen begeisterte Vorliebe für Beethoven ihn seit lange ‚die ausführlichsten und peinlichst genauesten Daten über seinen Bonner Landsmann und dessen Werke habe sammeln lassen‘.[3] Noch im Jahre 1861 gedenkt seiner der Musikschriftsteller E. Schelle als des ‚verdienten Konservators Herrn Anders an der Bibliothèque Impériale zu Paris‘, der ihm bei seinen Vorarbeiten zu einer Geschichte der Oper mit ‚nicht genug zu rühmender Liberalität‘ das reichlichste Material für seine Forschungen zur Verfügung gestellt habe.[4] Nun war aber Anders in seiner einfachen Garçonbehausung (in dem Hotel garni eines Mr. Romeot, 59 Rue de Seine, St. Germain) durch enge Freundschaft mit dem ebendaselbst lebenden Philologen F. Samuel Lehrs verbunden, einem begeisterten Kenner des griechischen Altertums und feingebildeten philosophischen Kopf. Auch diesen führte er Wagner zu und alsbald war ein dreifacher Freundschaftsbund geschlossen, dessen Mittelpunkt das Geburtshaus Molières in der Tonnellerie-straße wurde, das dürftige Stübchen au quatrième, in welchem nunmehr, wenn es die Not des Augenblickes nur irgend zuließ, der Humor und die Ausgelassenheit ihren Sitz aufschlugen, Witz und Laune aus unversieglicher Quelle sprudelten. Die treue Freundschaft dieser Männer, die als die frühesten ‚Wagnerianer‘ im Glauben an seinen Genius und seine Bestimmung sich bei ihm zusammenfanden, ist dem Meister unauslöschlich eingeprägt geblieben. Noch aus seinen Dresdener Briefen an die in der Fremde Zurückgelassenen klingt es uns deutlich entgegen, wie sehr sie mit ihren naiven und unmittelbaren Teilnahmsbezeigungen ihm ans Herz gewachsen waren. ‚Des Abends sitzen wir allein, allein, und niemand tritt ein, wie sonst: ach, wie können doch die trübsten Lagen des Lebens so süße Erinnerungen hinterlassen!‘ Und wieder, in einem erhaltenen Bruchstück an Lehrs: ‚Hier bin ich nicht vollständig, — wie Teufel soll ich ausgelassen und heiter sein, wenn hundert Meilen zwischen uns liegen?‘

Und dabei war der treffliche Lehrs, der eminent gelehrte Herausgeber der Homerscholien und des Hesiod in der Didotschen Ausgabe, des Oppianus, Nikander usw., durch tausend Plagen und Entbehrungen seines arbeitsvollen Pariser Daseins zu hoffnungslosem Dahinsiechen verurteilt. Über seine

[1] An August Lewald, Paris 1. April 1841. — [2] An H. Laube, Paris 13. März 1841. — [3] An Lewald 1. April 1841 und an Hofrat Winkler 7. Mai 1841. — [4] Dieser der Pariser Bibliothek eigenen ‚Liberalität‘, an welcher ‚mancher unserer heimischen Bibliotheksherren vorteilhafte Studien machen könnte‘, gedenkt auch Laube in seinen ‚Erinnerungen‘ S. 381.

äußeren Lebensverhältnisse haben wir nur so viel in Erfahrung bringen können, daß er, i. J. 1806 zu Königsberg geboren, sich der fördernden Unterstützung eines behaglichen Wohlstandes, dessen seine Familie sich noch während seiner ersten Kindheit erfreute, gerade während seiner Schul- und Universitätszeit durch rasches Abnehmen desselben beraubt und für sein Fortkommen ganz auf die eigene Kraft angewiesen sah.[1] Nach Paris scheinen ihn die reichen handschriftlichen Schätze der dortigen Bibliothek gelockt zu haben, die er zunächst im Interesse seines älteren Bruders, des zu größerer Berühmtheit gelangten Königsberger Professors, kollationierte. Um die gleiche Zeit, als Wagner sich von Berlin nach Königsberg wandte, hatte er — einunddreißig Jahre alt — diesen Ort verlassen und sich an die Ufer der Seine begeben; sein erster, von dort aus an den Bruder gerichteter Brief ist vom 10. Februar 1837 datiert. Er berichtet ihm darin über einige dortige deutsche Schriftsteller und Gelehrte und die zum Teil sehr vorteilhaften Bedingungen ihrer Existenz, weiterhin (18. Sept. 1837) über seine Beziehungen zu Didot: ‚zu jeder Tageszeit findet man ihn, den Älteren (der Jüngere ist Nebenperson und von ihm wenig die Rede) umlagert von Autoren, Korrektoren, Setzern, Druckern, Schriftgießern usw., so daß man gewöhnlich lange warten muß, ehe man an ihn kommen kann'. So elend es ihm erging und so sehr seine Arbeitskraft von dem reichen Didotschen Hause bloß ausgenutzt wurde, blieb er dennoch von Paris eingenommen: ‚es gibt für mich in der Welt keinen Ort, außer Paris, wo ich leben könnte' heißt es noch in seinem letzten Brief (7. Febr. 1843). ‚Bei all den tausend und abertausend Bogen, die über Paris geschrieben und gedruckt sind, weiß man nichts davon, ohne es gesehen zu haben. Hier kann man nicht klagen, daß die Ideen ausgehen: jeden Augenblick flammen neue auf, oft schmurrig genug, aber man läßt sie ruhig bremen; da kommt kein gravitätisch-moralischer Lichtputzer, der sie auslöscht'. Und für den Philologen sei es gerade der rechte Ort: ‚jeder Duc, jeder Marquis, jeder Pair, jeder Deputé usw. meint, eine vollständige Sammlung der alten Autoren in seiner Bibliothek haben zu müssen;[2] natürlich muß dies jedesmal die neueste sein. Da findet man denn an den Quais für einen Spottpreis Sammlungen, die zwei bis drei Jahre alt, folglich aus der Mode sind, großes, kleines, mittles

[1] Aus einer israelitischen Familie stammend, war er erst in den zwanziger Jahren, ebenso wie seine sämtlichen Geschwister, zum christlichen Glauben übergetreten, nannte sich jedoch — aufrichtiger Weise — nie bei seinem hierbei empfangenen Namen ‚Siegfried' (mit welchem wir ihn aus mangelnder Kenntnis noch in der vorigen Ausgabe dieses Buches eingeführt haben), sondern bei seinem ursprünglichen Familienrufnamen Samuel. — [2] ‚Neulich hat ein Duc, ein sehr reicher Mann, dessen Namen ich vergessen, der aber auf einigen Büchertiteln steht (es gibt hier viele solche Herren, die für Geld Bücher machen lassen und sich auf den Titel setzen), dieser Duc, Besitzer einer prächtigen Bibliothek, hat in allem Ernste behauptet: celui qui lit ses livres, ne mérite pas d'en avoir!' (Paris, 30. März 1838).

Format, stets schön gedruckt und auf schönem Papier'. Während seines, nicht ganz siebenjährigen, Aufenthaltes in Paris besorgte er, im beständigen Kampf mit den Beschwerden des äußeren Lebens und den körperlichen Leiden einer empfindlich organisierten Natur, für F. A. Didot die 1841 erschienene Ausgabe der griechischen Epiker[1]; die durch seinen Tod unterbrochene, fast druckfertig hinterlassene der Didaktiker[2] vollendete der Bruder, welcher auch die Vorrede dazu schrieb. ‚Wenn ich so bedenke, wie ich zusah und zusehen mußte, wie dieser arme brave Freund so vor meinen Augen langsam von dem Schicksal, das alles Edle und Anspruchslose verfolgt, hingemordet wurde!' ruft Wagner noch in der Erinnerung daran aus. ‚Er hatte zu arbeiten, zu laufen und sich zu ärgern; konnte er sich durchaus ruhig halten, einem angenehmen Müßiggang sich hingeben, so war er leicht zu heilen'.[3] Ähnlich klingt es uns aus den Lehrsschen Briefen an seinen Bruder entgegen.[4] ‚Hätte ich Zeit, d. h. hätte ich Geld, um einen Teil meiner Zeit zu einer Arbeit nutzen zu können, die vor der Hand nichts einbringt' usw.;[5] ‚mir geht's gegenwärtig ziemlich erbärmlich';[6] ‚viel lästige Arbeit ꝛc., aber ich wollte das Alles schon klein kriegen, schenkte mir nur der Himmel meine Gesundheit wieder'.[7] Merkwürdigerweise machte dieser mehrgenannte Bruder, der Königsberger Philologe, in seiner ersten Lebenshälfte ebenfalls den Eindruck eines siechen, hinfälligen, vor der Zeit gealterten Mannes, bei dem man nur auf eine kurze Lebensdauer rechnen konnte, bis ihm i. J. 1845 seine Ernennung zum ordentlichen Professor aus einer ‚kaum noch erträglichen Lage' die ‚Erlösung' brachte, welche dem — unstreitig weit bedeutender veranlagten — jüngeren Bruder verwehrt geblieben war![8] Es ist noch heute ergreifend, den jungen Meister, nachdem er erst kürzlich in Dresden den Triumph seines ‚Rienzi' erlebt, über den Verlust dieses Trefflichen klagen zu hören. ‚Ganze acht Tage nach Empfang dieser Nachricht', sagt er, ‚war mein Kopf, mein ganzes Wesen, dumpf und ausdruckslos; es lag wie ein Unglück über mir, so daß ich kaum die Stirn zu erheben vermochte!' Wir hören anläßlich seines allzufrühzeitigen Endes

[1] Nämlich: des Hesiod, Apollonius Rhodius, Tryphiodor, Coluthus, Tzetzes, Musäus. Die Ausgabe erschien unter dem Namen seines Bruders Karl Lehrs; daß die Arbeit daran aber tatsächlich von Samuel Lehrs herrührt, gibt L. Friedländer an, Allgem. deutsche Biographie XVIII, S. 153. — [2] Nikander, Oppianus usw., die zusammen mit den Bukolikern 1851 im Didotschen Verlage erschien. — [3] Briefe an Uhlig, S. 231 an welcher Stelle übrigens bedauerlicherweise eine Druckzeile ausgefallen ist. — [4] Briefe von Samuel Lehrs an seinen Bruder Karl* Lehrs, enthalten in dem dickleibigen Sammelwerk: ‚Ausgewählte Briefe von und an Lobeck und Lehrs', herausg. von A. Ludwich 2 Bde. 1049 S., Leipzig 1894. — [5] A. a. O. I, S. 241. — [6] Ebenda I, S. 310. — [7] Ebenda S. 323. — [8] Charakteristisch ist es für ihn, daß er Zeit seines Lebens, im vollsten Gegensatz zu Jenem, ein wütender Wagnerhasser gewesen ist, wofür wir im Anhang einige vielsagende Belege zu bringen gedenken

* Eigentlich gar nicht Karl, sondern ‚Kaufmann' mit Vornamen geheißen, wie ihn auch der Bruder in seinen vertraulichen Briefen regelmäßig anredet!

(13. April 1843) auch noch von anderer Seite über Lehrs so manches wohlwollende und anerkennende Wort: die Personen seines nächsten Umganges hätten ihn, nach einmal gemachter Bekanntschaft, ‚mit standhafter Liebe umfaßt‘; selbst in seinem bescheidenen Hotel sei er nicht als Fremder, sondern als ancien ami de la maison angesehen worden. Wir erfahren auch, daß sich unter seinen hinterlassenen Papieren ‚beispiellos regelmäßig geführte Tagebücher‘ mit Einzeichnung seiner Erlebnisse vorgefunden, worin er seiner Freunde ‚mit fast enthusiastischen Lobsprüchen gedacht habe‘.[1] Wie oft mag darin Wagners Name vorgekommen, wieviel unschätzbare kleine Vorfälle, intime Züge, mit den Augen bewährter Freundschaft gesehen und festgehalten, würden uns darin entgegengetreten sein und das Bild seines Pariser Ringens vervollständigt, so manche Lücken unserer Kenntnis ausgefüllt haben, — wären nicht jene Blätter durch eine bedauerliche Vernachlässigung spurlos abhanden gekommen![2] Wir würden alsdann Gelegenheit haben, den Namen Lehrs mit so mancher der folgenden Begebenheiten, wenn auch nur in dem Sinne einer teilnehmenden Ermutigung, verflochten zu sehen, so manches aus anderen Quellen Berichtete würde dadurch in einer neuen Beleuchtung erscheinen, — wogegen wir uns nun daran genügen lassen müssen, dem Getreuen an gegenwärtiger Stelle ein Denkmal errichtet zu haben. Aber auch Wagner hat ihn in seinen Lebenserinnerungen in bedeutsamer Weise verewigt. Er ist jener ‚deutsche Philologe‘, welcher in der Novelle ‚ein Ende in Paris‘ dem Sarge des armen deutschen Musikers das letzte Geleit auf den Kirchhof des Montmartre gibt,[3] und aus dessen Händen der Meister nachmals das Gedicht vom Sängerkriege und damit die Anregung erhielt, diesen Gegenstand mit der ‚Tannhäuser‘-Sage zu kombinieren.[4]

Von diesen, unserer Erzählung vorausgreifenden, Betrachtungen kehren wir für jetzt in den Spätherbst 1839 zurück, um noch eines Freundes zu gedenken, der sich — es ist nicht genau zu bestimmen zu welchem Zeitpunkt — als Dritter den beiden bereits gewonnenen hinzugesellte. Es war dies der Maler Ernst Kietz aus Dresden, ebenso blutarm, wie die drei Anderen, etwa ein halbes Jahr früher als Wagner zu seiner Ausbildung nach Paris gekommen und in das berühmteste Atelier, dasjenige des heute fast vergessenen Paul Delaroche (auf dem Montmartre, in einem kleinen Hause der Rue Latour des dames) eingetreten, um hier seine Studien als Maler zu absolvieren, nachdem er bisher, auf der Dresdener Akademie, unter Mattei,

[1] Fr. Dübner an K. Lehrs, in dem genannten Brief-Sammelwerk I. S. 332. — [2] Herr Alfred Bovet (S. 304 Anm.) hat sich ein halbes Jahrhundert später, auf die Anregung des Verfassers hin, bei verschiedenen Pariser Aufenthalten allen darauf bezüglichen Spuren nachgehend, vergeblich darum bemüht. — [3] Ges. Schr. I, 167: ‚Es waren außer mir nur zwei, die seiner Leiche folgten, ein Philolog und ein Maler; ein Anderer ward vom Schnupfen verhindert, noch andere hatten keine Zeit‘. — [4] Ges. Schr. IV, S. 332.

Rösler und Rietschel eigentlich nur Zeichner gewesen. Er hatte sich dort in den dreißiger Jahren, so erzählt ein älterer Bekannter, vorzüglich mit Porträts en crayons beschäftigt, die nicht allein sehr naturgetreu, sondern mit Geist und Lebendigkeit dargestellt waren, in der Manier des französischen Zeichners Grevedon, dessen lithographisch vervielfältigte Köpfe eben sehr in Aufnahme standen.[1] Sein Studiengenosse Friedrich Pecht, dem wir in unserer Erzählung bald persönlich begegnen werden, nennt ihn einen ‚talentvollen Porträtmaler', und beruft sich dafür auf das sprechend ähnliche Porträt Wagners (im geblümten Schlafrock), welches er noch in demselben Winter zeichnete und das nachher weltbekannt geworden ist. ‚Er war mit mir Schüler Delaroches und ergötzte uns besonders dadurch, daß er bei allen französischen Zeitwörtern hartnäckig nur den Infinitiv in Gebrauch nahm'. Nach Kietz' eigenen Erinnerungen sei seine Pariser Begegnung mit Wagner nicht die erste gewesen, er sei bereits in den 30er Jahren in Leipzig in einer Familie Lippold mit ihm zusammengetroffen. Wagner habe daselbst gelegentlich einer Familienfestlichkeit eine eigene Komposition dirigiert; der junge Komponist habe ihm sehr imponiert, doch wären sie damals nicht miteinander bekannt geworden. Nun habe ihm aber eines Tages in Paris Avenarius einen Brief gezeigt, worin ihm sein Schwager seine bevorstehende Ankunft ankündigte. Er sei von dieser Aussicht keineswegs erbaut gewesen, denn beide Familien, Brockhaus und Avenarius, hätten kein Zutrauen in Wagners hervorragende Fähigkeiten gesetzt. So sei denn an Kietz die Bitte ergangen sich seiner anzunehmen, was dieser gern zu tun bereit war, ‚teils aus Interesse von seiner Leipziger Begegnung her, teils weil ihm Wagner leid tat, da er wußte, wie ungelegen er den Verwandten kam'. Fernere Beziehungen ergaben sich aus tausend gemeinsamen Dresdener Erinnerungen und aus Kietz' enger Befreundung mit dem (der Familie Wagners schon von Geyers Zeiten her nahestehenden) Dresdener Schauspieler Ferd. Heine.[2] Sein gutmütiges, äußerst naives und drolliges Wesen machte ihn dem jungen Meister lieb und sogleich wurde er dem abendlichen Kreise eingereiht. ‚Er ist ein liebenswürdiges Talent und ein prächtiges Gemüt', teilt er sich einige Zeit darauf an den oben genannten Heine mit, und wiederum: ‚es ist ein vortrefflicher Mensch und mir sehr wert; ihm wird's gewiß immer gut gehen, denn alle Menschen müssen ihm gut sein'.[3] Kietz, Anders und Lehrs, alle drei in ihrem Charakter und Wesen von Grund aus abweichend und nur in der

[1] Derselben ungedruckten Quelle entnehmen wir, daß Kietz damals (1835/36), trotz seiner Jugend, als Zeichner schon ‚sehr gesucht' gewesen sei. ‚Unter den von ihm gezeichneten Porträts ist mir besonders das sehr gelungene der Schröder-Devrient in Erinnerung'. Im übrigen erfahren wir daraus über ihn nur, daß er auf den häufig unternommenen kleinen Ausflügen der akademischen Jugend in die Umgegend Dresdens stets einen sehr angenehmen Gesellschafter abgegeben habe, sowie einige belanglose heitere Anekdoten. — [2] S. 61 dieses vorliegenden Bandes. — [3] Briefe an Uhlig, Fischer, Heine, S. 362 u. 366.

einen Beziehung ihrer unbedingten Zugehörigkeit zu Wagner übereinstimmend, bildeten nunmehr das eigentliche ‚Dreiblatt' seiner nächsten Freunde; dem sich dann in der Folge noch einzelne andere Persönlichkeiten vorübergehend anschlossen. Bei diesen Zusammenkünften in Wagners Wohnung war seine Gattin Minna durchaus keine Nebenperson. Mit den anziehenden Reizen ihrer auffallenden Schönheit ausgestattet und zugleich als sorgende Hausfrau, die aus Wenigem viel zu machen verstand, ja vielleicht als das einzige weibliche Wesen, welches diese einsam und zurückgezogen lebenden Männer in dem weiten Paris mit seiner widrigen Grisettenwirtschaft zu sehen bekamen, nahm sie von ihrem, dem ringenden Künstler gewidmeten Interesse einen guten Teil mit in Anspruch. Wenn Jene schon aus Teilnahme für Wagner gern alles taten, was in ihren schwachen Kräften stand, so erregte es doppelt ihr Mitgefühl, sie mit ihm entbehren und leiden zu sehen. ‚Sie war so wunderhübsch, daß sie allein schon ausgereicht hätte, das Ehepaar interessant zu machen', sagt Pecht von ihr, und noch nach zehnjähriger Trennung besang sie Anders in einem besonderen Gedicht (dessen komische Anfangszeilen ihr Wagner damals von Paris nach Zürich mitteilt[1]) und stieß jedesmal bei Tisch mit dem Glase Wein auf ihre Gesundheit an.

Werfen wir an dieser Stelle nun endlich einen zusammenhängenden Blick auf den Verlauf des heftigen Ringkampfes, den er in seinem ersten Pariser Winter zu bestehen hatte. Den zur Hälfte fertigen ‚Rienzi' mußte er zunächst ganz bei Seite tun, und für den Anfang sich lediglich um ein erstes Bekanntwerden in dieser verwirrenden Mannigfaltigkeit der Erscheinungen abmühen. Von der ‚geradezu unglaublichen Tätigkeit und Weltgewandtheit', welche er entwickelt habe, um sich auf diesem Terrain Eingang zu verschaffen, wird uns durch einen teilnehmenden Zuschauer derselben[2] ein recht lebhaftes Bild entworfen. ‚Man muß wissen, was das heißt, in Paris, wo Talente aus allen Ländern zusammenströmen, in diesem verzweifelten Ringen oft hochbegabter Menschen, emporzukommen oder sich auch nur die allergewöhnlichste Existenz zu begründen; in einem Lande, das dem Fremden wenig mehr als höflich kalte Abneigung entgegenbringt, wo bei dem ewigen Zuströmen neuer Erscheinungen Jeder nur rücksichtslos seinen Vorteil verfolgt. Unglücklicherweise entbehrte Wagner gerade derjenigen Eigenschaften, durch die man sich als Musiker in Paris allein Platz machen kann: er spielte nur höchst unvollkommen Klavier, konnte also seine Kompositionen niemand verständlich machen; dazu sprach er das Französische schlecht, ermangelte also der beiden bedeutendsten Werkzeuge, um sich Eingang zu verschaffen.[3] Überdies brauchte er beständig

[1] Band II[1] des vorliegenden Werkes, S. 358. — [2] Friedrich Pecht, ‚Aus Richard Wagners Pariser Zeit' Allgem. Zeitung vom 22. März 1883. — [3] Fast wörtlich so heißt es bei Wagner selbst: ‚Hierzu zum Bekanntwerden in der Weltstadt fehlten mir vor allem die per-

Geld, anstatt es, wie Meyerbeer, im Überfluß verschwenden zu können. Ich kann es mir darum heute noch lediglich durch die geheimnisvolle Magie seines Wesens, seine sprühende Lebendigkeit und die gewinnende Erscheinung, sowie durch seine ungeheure Willenskraft erklären, wenn er doch so viel erreichte, daß ihn die Leute nur wenigstens anhörten'. Um sich durch Sänger der Pariser Salonwelt empfehlen zu lassen, komponierte er gleich in der ersten Zeit eine eigens für ihn angefertigte französische Übersetzung von Heines ‚beiden Grenadieren', sowie mehrere französische Romanzen: ‚Mignonne' von Ronsard, ‚Dors mon enfant' und ‚Attente' von Viktor Hugo.[1] Trotz entgegengesetzter Absicht erschienen sie zu ungewohnt und zu schwer, um wirklich gesungen zu werden, und vermochten mit den Chansons der eben beliebten Modekomponistin der Pariser Salons, der geschickten Dilettantin Dem. Loisa Puget, nicht zu konkurrieren.

Auf Meyerbeers Empfehlung war er sogleich im Herbst 1839 mit dem Direktor des Renaissancetheaters in Verbindung getreten. Von letzterem behauptete der Pariser Witz: kein Theater führe seinen Namen mit größerem Recht; denn es sterbe regelmäßig dreimal im Jahre und werde ebenso oft wiedergeboren. Anténor Joly erwies sich dabei als unermüdlicher Geburtshelfer; er wußte auch Bankerotte wohl zu überstehen, und so oft eine unerwartete Katastrophe ihn zwang, die kaum geöffneten Pforten seines eleganten Hauses wieder zu schließen, rief er betrübt, aber nicht mutlos: ‚mon théâtre est mort, vive mon théâtre!' Wohl mußte es dem vermittelnden Maestro bewußt sein, auf einen wie unsicheren Boden er mit dieser Empfehlung seinen vertrauensvollen Schützling gestellt habe! Hier war soeben das Erstlingswerk des nachmaligen Komponisten von ‚Martha' und ‚Stradella' in Szene gegangen: ‚der Schiffbruch der Medusa', gemeinschaftlich komponiert von Flotow

---

sönlichen Eigenschaften: kaum hatte ich das Französische, das mir instinktmäßig zuwider war, für das allergewöhnlichste Bedürfnis erlernt. Nicht im mindesten fühlte ich Neigung, das französische Wesen mir anzueignen; aber ich schmeichelte mir mit der Hoffnung, ihm auf meine Weise beikommen zu können; ich traute der Musik, als Allerweltssprache, die Eigenschaft zu, zwischen mir und dem Pariser Wesen eine Kluft ausfüllen zu können, über deren Vorhandensein mein Gefühl mich nicht täuschen konnte' Ges. Schr. IV, S. 321. — [1] Wie tief diese anmutvollen Gelegenheitsdichtungen doch dem Innern des jungen Meisters entströmt sind, zeigen die mannigfachen Berührungen und Verklammerungen, durch welche sie thematisch mit späteren größeren Schöpfungen zusammenhängen. Der das Wiegenlied einleitende charakteristische Rhythmus ist nicht bloß dem volkstümlichen Melismus des Matrosenrufes und Spinnerliedes im ‚fliegenden Holländer' aufs innigste verwandt, sondern durch die ihm innewohnende mütterlich heimische Traulichkeit auch mit dem heimatsehnsüchtigen Abschluß der Melodie Sentas: ‚Ach wo weilt sie, die dir Gottes Engel einst könnte zeigen?' Attente ist in seinem Hauptthema durch den gemeinsamen plastischen Zug des Spähens von der Warte mit ‚Tristan' verbunden (‚Und Kurwenal du, du sähst sie nicht?'), — die ‚beiden Grenadiere' gar durch das prägnante Motiv wankender Todeserschöpfung mit ‚Parsifal' deutlich verknüpft (‚Kein Fleh'n, kein Elend seiner Ritter').

und Pilati. Das war das rechte Genre für dieses Theater; wollte Wagner hier reüssieren, so war ihm das Feld, dem er sich anzubequemen hatte, sehr bestimmt angewiesen. Die Partitur seines ‚Liebesverbotes' erschien dafür sehr geeignet: auch das ‚etwas frivole Sujet' empfahl sich recht gut für die Anforderungen des Pariser Publikums. Er war dem Direktor so dringend empfohlen, daß dieser nicht umhin konnte, ihm die besten Versprechungen zu machen. Einer der fruchtbarsten Theaterdichter der Seinestadt, der bereits mehrfach von uns erwähnte Dramaturg des Variétés-Theaters, Dumersan (S. 340/41), übernahm die Bearbeitung des Textes für das Französische. Wohl hatte diese Rückkehr zu seinem älteren Werke für den in seiner Entwickelung weit darüber hinaus Vorgerückten innerlich etwas Demütigendes, um so mehr als er nach außen hin zu dessen Aufrechterhaltung gezwungen war. Jede persönliche Empfindung dieser Art mußte aber vor der Notwendigkeit eines Anfanges, eines ersten Pariser Erfolges verstummen; von seiner Gewinnung hing jetzt Alles ab! Leider blieb ihm von Anbeginn die Erfahrung nicht erspart, daß, was für ihn der Gegenstand heißesten Verlangens und peinlichster Nötigung war, von den dabei in Betracht kommenden Personen mit fast grausamer Gleichgültigkeit auf die quälendste Weise rücksichtslos verzögert wurde. Sein einflußreicher Gönner Meyerbeer war nach kurzem Verweilen wieder abgereist und hatte ihn sich selbst überlassen: nach seinen eigenen Versicherungen konnten aber briefliche Bemühungen aus der Ferne von keinem Erfolge sein, wo höchstens ein unausgesetztes persönliches Eingreifen von Wirkung gewesen wäre. Zwei Monate lang ließ ihn Mr. Dumersan, trotz wiederholter Mahnungen, auf das Ergebnis seiner Arbeit warten. Zwei ganze entbehrungsvolle Monate, die allein genügt haben würden, den Mittellosen in die bitterste Verlegenheit zu versetzen! Es existiert aus dieser trübsalvollen Periode das Manuskript einer vollständigen französischen Prosa-Übertragung des ‚Liebesverbotes' von Wagners eigener Hand, mit fremden Korrekturen (‚La novice de Palerme, Opéra en deux actes,' ein Folioheft von 59 Seiten). Der Zusammenhang ihrer Entstehung ist nicht aufgehellt: entweder hat der junge Meister, ungeduldig geworden, trotz seines mangelhaften Französisch, die unvermeidliche Arbeit selber ausgeführt; oder es hat sich dabei auch nur um eine Vorlage für Mr. Dumersans endgültige Version gehandelt. Nur eine genaue Prüfung der Handschrift könnte darauf einiges Licht werfen; sie ist aber ebenfalls, auf dem Wege des modernen Autographenschachers (Joh. 19, 23), wie so viele wertvolle Dokumente aus des Meisters erster Periode, in unbekannten Privatbesitz geraten.

Zu den mannigfachen persönlichen Begegnungen seines ersten Pariser Jahres gehört ein Besuch bei Eugène Scribe, dem er sich bisher nur aus der Ferne (S. 272, 277, 282) brieflich bekannt zu machen gesucht. Vielleicht, daß er gar die zuletzt ihm übersandte Partitur seines ‚Liebesverbotes' von ihm

abholte, oder sich von ihm Auskunft über deren Verbleib erteilen ließ? Von diesem Typus eines Pariser Theaterdichters und seiner Vielgeschäftigkeit entwirft er uns ein Bild von vollendeter satirischer Anschaulichkeit. ‚Des Morgens um zehn Uhr erblickt ihr ihn in einem höchst behaglichen, seidenen Schlafrocke bei einer Tasse Schokolade. Er bedarf allerdings dieser kleinen Erquickung; denn soeben stand er vom Arbeitstische auf, wo er bereits seit zwei Stunden seinen Hippogryphen durch verwegene Ritte in jenes romantische Wunderland, welches euch aus des großen Dichters Werken entgegenlacht, heftig strapaziert hat. Glaubt ihr aber, daß er bei der Schokolade eben wirklich ausruhe? Seht euch doch um, und ihr gewahrt in allen Ecken des eleganten Zimmers, auf allen Stühlen, Sesseln und Divans Pariser Schriftsteller und Komponisten. Mit jedem dieser Herren ist er in einem wichtigen Geschäfte, welches bei anderen Leuten nicht die geringste Unterbrechung vertragen würde; mit jedem von ihnen brütet er soeben den Plan zu einem Drama, einer Oper, einem Lustspiel oder einem Vaudeville aus; mit jedem erfindet er soeben eine nagelneue Intrigue. Mit diesem knüpft er einen unauflöslichen Knoten; mit jenem ist er im Begriff, die künstlichste Konfusion zu entwirren; mit dem einen berechnet er den Effekt der haarsträubendsten Situation einer neuen Oper, mit dem anderen ist er seit einer Sekunde über eine Doppelheirat einig geworden. Dabei ist er zugleich damit beschäftigt, eine Unzahl von reizend stilisierten Billeten an diese oder jene Klienten zu schreiben, diesen oder jenen mündlich abzufertigen und fünfhundert Franken für einen jungen Hund zu bezahlen. Während dem allen sammelt er aber auch noch Stoff für seine nächsten Stücke, studiert mit einem flüchtigen Lächeln die Charaktere der eben angemeldeten und abgefertigten Fremden, ordnet sie in einen Rahmen und macht in fünfzehn Minuten ein Stück, von dem noch niemand etwas weiß. Auch ich glaube ihm eines Tages auf diese Art zum Stoffe geworden zu sein, und es soll mich sehr wundern, wenn wir nicht nächstens ein Stück sehen werden, in welchem meine traurige Verwunderung über den kostspieligen Kauf eines jungen Hundes der Gegenstand einer wichtigen Situation sein wird‘.

Seine Bekanntschaften mit Habeneck, Halévy, Berlioz usw. führten zu keiner weiteren Annäherung: ‚in Paris hat kein Künstler Zeit, sich mit einem anderen zu befreunden; jeder ist in Hatz und Eile um seiner selbst willen‘. Unter ihnen hatte für ihn die geniale Sonderlingsnatur eines Hector Berlioz, trotz seines abstoßenden Wesens, unbedenklich die größte Anziehungskraft. ‚Er unterscheidet sich himmelweit von seinen Pariser Kollegen; denn er macht seine Musik nicht fürs Geld. Für die reine Kunst kann er aber auch nicht schreiben, ihm entgeht aller Schönheitssinn, und mit wenigen Ausnahmen ist seine Musik Grimasse‘. So fand ihn denn Wagner in seiner Richtung völlig isoliert: an seiner Seite nichts wie eine Schar Anbeter, die, flach und ohne das geringste Urteil, in ihm den Schöpfer eines nagelneuen Musik-

systemes begrüßten und ihm den Kopf vollends verdreht machten,[1] — alles übrige wich ihm aus wie einem Wahnsinnigen. ‚Mit großem Bedauern erfüllte mich die Anhörung seiner Symphonie Romeo und Julia', schreibt Wagner von Paris aus noch unter dem Eindruck ihrer ersten Aufführung im November 1839. ‚Neben den genialsten Erfindungen häuft sich in diesem Werke eine solche Masse von Ungeschmack, daß ich mich nicht erwehren konnte zu wünschen, Berlioz hätte vor der Aufführung diese Komposition einem Manne wie Cherubini vorgelegt, der gewiß, ohne dem originellen Werke den geringsten Schaden zuzufügen, es von einer starken Zahl entstellender Unschönheiten zu entladen verstanden haben würde. Bei seiner übermäßigen Empfindlichkeit würde aber selbst sein vertrautester Freund es nicht wagen, einen ähnlichen Vorschlag zu tun'. Wagners damaliges Urteil über Berlioz hat sich im wesentlichen nicht geändert, sondern mit der Zeit in derselben Richtung ausgebildet und befestigt; gleichwohl schätzte er ihn wegen seines selbstlosen Strebens und beklagte die drückende Armut, mit deren Bitternissen er zu ringen hatte. Das Geldgeschenk von zwanzigtausend Francs, mit welchem der wunderbar geizige Paganini dem Autor der phantastischen Symphonie nach Anhörung dieses Tonstückes seine begeisterte Huldigung darbrachte, bezeichnete er in einem seiner Pariser Aufsätze mitfühlend als den ‚Werbesold der Hölle'; es habe dem dadurch Ausgezeichneten nun auch den Rest von Teilnahme entzogen, der im Mitleid enthalten sei, und an dessen Stelle den Neid heraufbeschworen! Einer ungleich allgemeineren Anerkennung, als sie dem Musiker Berlioz zuteil ward, wußte sich der Schriftsteller Berlioz als einflußreicher, gefürchteter Kritiker am Journal des Débats zu erzwingen: für

[1] Diese Beobachtung Wagners wird durch die drastische Schilderung St. Hellers näher ausgeführt: ‚Schon im Jahre 1838, als ich zuerst nach Paris kam, stand Berlioz ganz apart unter den dortigen Künstlern. Er war verkannt, das ist richtig; aber wie ein Solcher, an dem zu verkennen war: er hatte die ‚Verkennung' zu einer Würde erhoben; denn die Bewunderung eines großen Kreises ließ sie so grell und unliebsam hervortreten, daß sie ihm täglich neue Freunde gewann. Namentlich waren es die Künstler anderer Fächer, welche sich nicht immer durch die Musik, aber von ihren poetischen Vorwürfen, den pittoresken Programmen angezogen fühlten. Zu diesen muß man viele der besten Dichter und Romanciers zählen: V. Hugo, Lamartine, Dumas, de Vigny, Balzac, die Maler Delacroix und Ary Scheffer. Alle diese großen Schriftsteller und gänzlich musiklosen Menschen, welche in ihren Dramen bei schauerlichen Szenen einen Walzer von Strauß im Orchester spielen ließen, um die Rührung oder das Entsetzen zu steigern (es ist wahr, der Walzer wurde langsam, feierlich, mit Sordinen und einigem Tremolo gespielt!) alle diese Leute schwärmten für Berlioz und betätigten ihre Sympathie in Schrift und Wort. Und endlich eine gewisse Anzahl Leute von der vornehmen, der eleganten Welt, die auf wohlfeile Art den Ruf von Freigeistern erlangen wollten. Sie waren nicht kapabel, eine Sonate von Diabelli von einer Beethovenschen zu unterscheiden; aber sie schrieen gegen den sündlichen Reiz der modernen Musik, prophezeiten den Untergang jener lasterhaften, hochaufgeschürzten Melodieen' usw. (Verkürzt nach Allg. Musikzeitung 1894, S. 88.)

die Franzosen ist und bleibt der écrivain immerhin eine beachtenswerte Persönlichkeit. Eine seltsame Erfahrung, welche der junge Meister auf dem eigentümlichen Pariser Boden buchstäblich an sich selbst wiederholt sehen sollte, nachdem ihm jeder Versuch vereitelt war, als schaffender Musiker vor die Öffentlichkeit zu treten!

Die nachhaltigsten Enttäuschungen aber erfuhren seine mitgebrachten künstlerischen Überzeugungen und Voraussetzungen durch die eigene Anschauung eben jener glänzenden Kunstinstitute, von denen er sich in der Entfernung ein so vielversprechendes Bild gemacht. Wohl schimmerte ihm diese ‚große Oper', das bisherige Ziel seiner Wünsche, noch durch längere Zeit mit ihrer berückenden Pracht verlockend in sein äußeres Elend hinein. Er sah dort die ersehnten reichen, kostbaren Mittel, aber vergeudet und weggeworfen an eine armselige und unechte Kunst, beherrscht durch das eitle Virtuosentum eines geistlos manierierten Gesanges. Die wirklichen Leistungen dieses äußerlich so prunkenden Institutes ließen ihn durch den Mangel alles Genies gänzlich kalt. Alles fand er ‚gewöhnlich und mittelgut', und an der ganzen Académie royale de musique war ihm das bemerkenswerteste die Sorgfalt der Regie und der Glanz der Dekorationen. ‚Wer Halévys Jüdin zuvor nur hier und da in Deutschland gesehen', heißt es in diesem Sinne in den Pariser Amüsements, ‚hat gewiß nicht begreifen können, wie sie es angefangen, die Pariser zu amüsieren? Das Rätsel löst sich, wenn man die Pariser Gardine sich heben sieht. Da, wo wir in Deutschland uns nur an den kräftigen Zügen der Komposition begeisterten, hat der Pariser ganz andere Dinge zu tun. Für wie lange Zeit hat der Dekorationskünstler und Maschinist nicht die Aufmerksamkeit und Neugierde des Publikums der großen Oper zu spannen und zu beschäftigen gewußt! In Wahrheit, wer jene Dekorationen sieht, bedarf langer, anhaltender Forschungen, um die tausend Partikularitäten der szenischen Ausstattung zu ergründen. Wer ist imstande, in einem flüchtigen Überblick die seltsamen üppigen Kostüme zu verstehen? Wer begreift sogleich die mystische Bedeutung des Ballets?' usw. Dieser äußere Reichtum ließ denn wirklich zuweilen ‚eine wollüstig schmeichlerische Wärme in ihm aufsteigen, die ihn zu dem Wunsche, der Hoffnung, ja der Gewißheit erhitzte, hier noch triumphieren zu können'. Dieser Glanz der Mittel, von einer begeisternden Absicht verwendet, schien ihm der Höhepunkt aller Kunst zu sein. Wandte er sich aber von diesen Gedanken zu der dargebotenen Vorstellung, so entstanden in ihm Betrachtungen anderer Art, wie sie z. B. in der Vergleichung der Pariser und der (allerdings durch W. Fischer einstudierten!) Dresdener Chöre[1] zum Ausdruck gelangen. Und die übrigen Theater der Hauptstadt, die sich für ihre zivilisatorischen Aufgaben doch staatlicher Subventionen erfreuten, das Théâtre

[1] Vgl. S. 280 dieses vorliegenden Bandes Dresdener Chöre in der ‚Jüdin'!

italien, die Opéra comique, das Odéon und wie sie sonst heißen mochten? Lebte in ihm noch ein Rest seiner früheren ‚leichtfertigen' Ansichten über die Mittel der Musik, so gaben ihm die Italiener, diese gepriesenen Gesangshelden, Rubini an der Spitze, den letzten Stoß, und degoûtierten ihn vollends gegen ihre Musik. Das Publikum, vor dem sie sangen, trug das Seinige zu dieser Wirkung bei. Die kritischen Geißelhiebe, die er in Anlaß einer Vorstellung von Mozarts ‚Don Juan' durch stimm- und leblose Helden und Heldinnen der ‚italienischen Oper', den Rubini und Tamburini, der Persiani und anderen von dem Publikum auf Händen getragenen Größen in manchem Pariser Aufsatz erteilt, zeugen von der geringen Befriedigung, die er hier gewann. Von den übrigen wäre die ‚komische Oper' noch weit eher imstande gewesen, ihn zu befriedigen: ‚sie besitzt die besten Talente, und ihre Vorstellungen geben ein Ganzes, Eigentümliches, welches wir in Deutschland nicht kennen', äußert er sich darüber. Selbst noch in ‚Oper und Drama' (1851) weist er dem ‚unterhaltenden, oft liebenswürdigen und geistvollen Genre', das auf diesem Theater heimisch sei, einen verhältnismäßig beachtenswerten Platz an. Aber schon hat er das, diesem Institute gespendete Lob nach anderer Richtung hin einzuschränken, und es bitter zu beklagen, daß es sich bereits seit Jahren durch eine Misère von taktlosen Seichtigkeiten dahinziehe, wie ein im Beginn seines Laufes kräftiger Strom, der sich zuletzt in Sand und Schlamm verliert. Was zur Zeit dafür geschrieben werde, gehöre zu dem Schlechtesten, was je in Zeiten der Entartung der Kunst produziert worden sei: ‚Wohin ist die Grazie Méhuls, Isouards, Boieldieus und des jungen Auber vor den niederträchtigen Quadrillenrhythmen geblieben, die heutzutage dieses Theater durchrasseln?'[1]

Und doch würde man irren, wollte man annehmen, daß nicht in seiner damaligen Lage und Stimmung in dem jungen Künstler selber sich etwas gegen die volle Klarheit einer plötzlichen Erkenntnis der Nichtigkeit dieser Kunstwelt gesträubt hätte! Was dieses Etwas war, sagt er uns selbst im

[1] In betreff dieser späteren, in stetiger Regelmäßigkeit das Repertoire der Opéra comique befruchtenden Erzeugnisse des nationalsten französischen Opernkomponisten — Domino noir, Diamants de la couronne u. a. — läßt sich Wagner (im April 1841) von Paris aus mit schlagendem Witz vernehmen: Auber sei das Opernkomponieren zur Gewohnheit geworden, wie einem Barbier das Einseifen. Oft lasse es aber der große Meister jetzt beim Einseifen, mitunter auch bloß beim Schaumschlagen bewenden; sein schönes, scharfes Messer, so blank es auch sei, fühle man nur noch selten, und setze er es an, so passiere es, daß er dann und wann eine Scharte daran nicht bemerke, und ohne es zu wissen, daher entsetzlich rause. ‚Auf diese Art kommt das Publikum oft mit langem Barte wieder aus der Barbierstube zurück, und es bleibt ihm nichts übrig, als den Seifenschaum abzuwischen, wenn man nicht warten will, bis er, so wohlriechend er ist, von selbst verfliegt, was in der Regel geschieht, noch ehe man nach Hause kommt'. Nichtsdestoweniger gewahre man z. B. in den Diamants de la couronne immerhin, daß ein Meister die Oper geschrieben, und eine glänzende Praxis sei nie zu verkennen.

Anschluß an das Bekenntnis, angesichts der glänzenden Aufführungen der großen Oper zu einer ‚wollüstig schmeichelnden' Siegesgewißheit erhitzt worden zu sein: ‚diese gutwillige, gern bis zur leichtfertigen Hingerissenheit sich steigernde Erregtheit, nährte sich, mir unbewußt, aus dem Gefühl meiner äußeren Lage, die ich als eine ganz trostlose erkennen mußte, wenn ich mir plötzlich eingestand, daß all dieses Kunstwesen, das die Welt ausmachte, in der ich vorwärts kommen sollte, mich zu tiefster Verachtung anwiderte. Die äußere Not zwang mich, dieses Geständnis fern von mir zu halten; ich vermochte dies mit der gutmütig bereitwilligen Laune eines Menschen und Künstlers, den ein unwillkürlich drängendes Liebesbedürfnis in jeder lächelnden Erscheinung den Gegenstand seiner Neigung zu erkennen glauben läßt'. In diesem Sinne entsann er sich einer ‚sehr bereitwilligen Stimmung, sich an allen Erscheinungen jener Kunstwelt zu erwärmen, die irgendwie seinem Ziele verwandt sich darstellten'. Das Seichte und Inhaltlose verdeckte sich ihm durch einen nie wahrgenommenen Glanz der sinnlichen Erscheinung, über deren wahres Wesen er sich, durch eine fast künstliche Erregtheit, in fortgesetzter Täuschung zu erhalten bemüht war.

Der einzige Ort der üppigen, prunkenden Kunstmetropole mit ihren zahllosen Genußverheißungen, aus dem er einen wirklichen Gewinn davontrug, war das alte, fast verfallene Haus in der Rue Bergère, das Conservatoire de musique, dessen unscheinbare Konzertaffichen sich unter den sonstigen Theaterzetteln und Konzertankündigungen fast verloren, dessen Saal vielleicht der an Vergoldung und Zierrat ärmste Raum war, der in Paris zu Konzerten benutzt wurde. In wie anderem Gewande prahlten die Concerts Vivienne und Musard! Und doch war es hier, wo er von einer Probe der drei ersten Sätze der neunten Symphonie einen Eindruck gewann, wie er ihn daheim im Vaterlande, z. B. in den Leipziger Gewandhauskonzerten, nie empfangen, und der ihm für zeitlebens unauslöschlich eingeprägt blieb. ‚Hier fiel es mir wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme!' ruft er, und berichtet dann von dem eisernen Fleiß und der ausdauernden Beharrlichkeit, die Habeneck auf das Studium dieser Symphonie verwandte. Nachdem er sie während eines ganzen Winters probieren lassen, hatte er nur den Eindruck der Unverständlichkeit und Unwirksamkeit dieser Musik erhalten; dieser Eindruck bestimmte ihn aber, die Symphonie ein zweites und drittes Jahr zu studieren und nicht eher zu weichen, als bis das Verständnis des Werkes jedem der Mitwirkenden aufgegangen war. ‚Allerdings war Habeneck aber auch ein Musiker von altem Schrot: er war der Meister und alles gehorchte ihm', fügt Wagner hinzu. Einem solchen Manne war es gelungen, an dem Ursitz der ‚frechen Mode' der Bahnbrecher für die Verkündigung des Evangeliums der Beethovenschen Symphonie zu werden und damit die edelste Eroberung des deutschen Geistes zu beginnen. Selbst ein Fétis war mit dem ganzen

Nachdruck seines Namens gegen ihn eingetreten und hatte sich an Beethovens Genius durch harte Ausdrücke, wie den Vorwurf der Effekthascherei, der Unnatur und Tollheit, versündigt. Und noch jetzt begegnete es, daß die von ihm mit so seltenem Eifer einstudierte Symphonie, nachdem sie recht eigentlich als Ereignis die Pariser elegante Welt in ein Konzert gelockt, diese mit ihrem wirklichen Beginn in klägliche Flucht schlug. War durch solche Bemühungen Beethoven in Paris immerhin bereits selber ‚Mode' geworden und fand kein Konzert mehr statt, ohne wenigstens seinen Namen auf dem Programm zu führen, so hatte es doch bei diesem wohl meist sein Bewenden; denn seine damalige Betrachtung über die Leistungen des Conservatoires beschließt Wagner mit den Worten: ‚Diese Konzerte stehen völlig allein da, nichts knüpft sich an sie an'.[1]

Wir schalten hier den Bericht über eine Erfahrung ein, die sich dem Meister so ins Gedächtnis eingeprägt, daß er sie, genau zwanzig Jahre später, in Luzern dem besuchsweise bei ihm weilenden jungen Freunde Felix Dräseke mitteilen konnte. Bei seinem ersten Pariser Aufenthalt hätten ihn die berühmten Konservatoriumskonzerte auf das höchste interessiert. Einmal sei er zu einer der Proben zu spät gekommen und hätte in einem Raume, der durch eine ziemlich hohe, aber nicht die Decke des Saales erreichende Schallwand vom Orchester getrennt gewesen sei, warten müssen. Die Wirkung des an dieser Schallwand hinaufgeleiteten Orchesterklanges hätte ihn im höchsten Grade überrascht, da der Ton, von allen hervortretenden mechanischen Einzelwirkungen gereinigt, als gewissermaßen kompakte und verklärte Einheit an sein Ohr gedrungen sei; dies hätte ihn auf den Gedanken gebracht, allen Orchesteraufführungen eine ähnliche Wirkung zu sichern. ‚In seinem, schon damals geplanten, eigenen Theater hoffte er zuerst dieser Neuerung Eingang schaffen zu können'.[2] Wenn sich die, im Dräsekeschen Referat mindestens zweideutig gebrauchte Wendung ‚schon damals' auf die Pariser Periode beziehen sollte (denn inbezug auf die spätere Luzerner Zeit brächte sie nicht etwas wesentlich Neues), so wäre es allerdings erstaunlich wahrzunehmen, wie der halb verhungernde, mit Not und Sorge aufs bitterste ringende, junge Künstler, von dem Drang seines reformatorischen Genius getrieben, ‚schon damals' an die Errichtung eines Theaters nach seinen Prinzipien gedacht haben sollte! Indes führt uns faktisch die erste Spur des Bayreuther Gedankens noch weiter zurück, als nach Paris; wir haben sie bereits (S. 288/89) in der Rigaer Periode andeutend wahrgenommen.

Wir sprachen soeben von Wagners eigenhändiger Übertragung des ‚Liebesverbotes' in das Französische, — einer so wenig erhebenden Arbeit! Aber wir sind bei Erwähnung dieses Schriftstückes, das uns nie zu Gesichte gekommen,

[1] Gesammelte Schriften Bd. I S. 23. — [2] Allgemeine Musikzeitung 1896, S. 575/76.

noch eine wichtige Tatsache dem Leser schuldig geblieben, und holen das Unterlassene an dieser Stelle nach. Auf der Rückseite des letzten Blattes und auf dem leeren Raume des Titelblattes soll sich ein ergreifender Rückblick auf die schmerzlichen Leiden dieses Winters befinden, in Gestalt eines Briefentwurfes an Meyerbeer. Diese Leidenszeit sei so arg gewesen, daß sie ‚dereinst gewiß von den ersten Poeten in 24 bis 48 Gesängen würde besungen werden'. Also ein Zuruf aus der Ferne an den in Berlin weilenden, aber in Paris allmächtigen Generalmusikdirektor; eine flehentliche Bitte um seine Intervention, mit der er sich bewußt sein durfte, sich — in seiner Lage! — nichts zu vergeben. Dieser Brief muß aus dem Dezember 1839 herrühren. Die wenigen, aus dem bloßen Konzept an die Öffentlichkeit gedrungenen Proben verraten uns die herzliche Beredtheit, mit welcher der junge Künstler sein schwer leidendes Innere aufdeckt, — nicht ohne Einmischung humorvoller Züge der Selbstironie, wie zur Dämpfung seiner ‚vielleicht beängstigenden Hilferufe'. Kaum habe er sich noch in Paris gefühlt, sondern nur noch in seiner schönen Tonnellerieſtraße vegetiert. ‚Sie können es sich wohl denken, wie ein sensibles Subjekt, wie ich, sich (unter solchen Verhältnissen) gebärdete, wie es nach Luft schnappte und sehr traurig wurde!' ... Von einem Erfolg dieses Zurufes ist uns nichts bekannt geworden.

In diese drangsalreiche Zeit fällt die bereits zuvor, nach ihrer rein objektiv ästhetischen Seite hin erwähnte Anhörung der drei ersten Sätze der neunten Symphonie im Conservatoire in einer Probe unter Habenecks Leitung. Sie hatte für den ringenden Künstler aber außer der dort hervorgehobenen noch eine entscheidende innere, gleichsam persönliche Bedeutung. Durch äußere Not schon zur Bitterkeit gegen weitere Pariser Unternehmungen gestimmt, bemächtigte sich seiner unter diesem Eindruck eine tiefe und heftige Erschütterung: sie machte sich in heißen Tränen Luft. Über Jahre der entfremdendsten Verirrungen hinweg setzten ihn diese Klänge, in ihrer ganz unvergleichlichen Ausführung, in eine wunderbare Berührung mit jenen fern entrückten Jünglingszeiten, deren heilige Begeisterung ihn beim einsam nächtlichen Studium dieser Partitur dem Genius Beethovens innig nahe geführt hatte. Er trat hinaus in die dunkelnde Rue Bergère, und die rauhe Novemberluft fröstelte ihn an: aber im tiefen Inneren wogte und klang es ihm nach von unbeugsamem Heldentrotz und elegischer Klage um ein verlorenes Paradies. Wie mit magischer Kraft befruchtend und läuternd wirkte dieses Erlebnis auf sein ferneres künstlerisches Streben ein. Es gab zunächst den Anlaß zur Entstehung eines Orchesterstückes, durch dessen schnellen Entwurf und ebenso rasche Ausführung er sich — aus tief unbefriedigtem Inneren — gegen die widerliche Rückwirkung einer äußerlichen, auf den Erwerb gerichteteten künstlerischen Tätigkeit stemmte. Dieses merkwürdige Werk, das weitaus bedeutendste, bis dahin von ihm konzipierte, bezeichnet den entscheidenden Wendepunkt in seinem künstlerischen

Schaffen.[1] Er nannte es eine ‚Ouvertüre zu Goethes Faust', — eigentlich sollte es den ersten Satz einer großen Faust-Symphonie bilden, die leider unvollendet blieb. Das Blatt, auf dessen einer Seite der erste Entwurf dazu verzeichnet ist, zeigt auf der anderen das Bruchstück einer französischen Chansonette, als beredte Illustration seines Pariser Existenzkampfes![2] Während seiner Arbeit daran wurde er, in der unerfreulichen, kalten und zugigen Hotel-garni-Stube, die er mit seiner Frau und dem großen Neufundländer teilte, zum Überfluß noch — neben Mangel und Not — von quälenden Zahnschmerzen geplagt. Doch verließ ihn trotz alledem nicht der Humor. Dies beweist ein reizender kleiner Vorfall. Mitten in der Komposition der Faust-Ouvertüre überraschte ihn eines Tages Berlioz mit seinem Besuche. Als er in Wagners Zimmer trat, wollte es der Zufall, daß sich dieser seines Traité d'instrumentation bediente, um seine Hand beim Schreiben zu unterstützen. Er erhob sich sogleich zur Begrüßung des Gastes: mit der ihm eigenen unvergleichlichen Geistesgegenwart, die Alles in eine Verbindlichkeit umzuwandeln wußte, wies er auf den Traité auf seinem Arbeitstisch, und Berlioz umarmte ihn, sichtlich gerührt![3]

Mitten unter allen unerhörten Demütigungen und aufreibenden Nöten hatte der junge Meister ein linderndes Heilmittel, ein Geheimnis, von dem Niemand wußte außer ihm selber. Seine tief leidenschaftliche, leicht entzündbare Künstlernatur empfand den Stachel jeder Pein doppelt schmerzhaft; sie bot ihm aber auch das Linderungsmittel, um sie zu ertragen. Das Geheimnis war: er, der Unbeugsame, Stählerne, konnte weinen: die heißen Tränenströme seiner Kindheit haben ihm in den bedrängtesten Lebensepochen seines Mannesalters ihre Erleichterung nicht versagt.[4] Trat er dann nach außen, so war er ein Anderer: die Elastizität, die Herausforderung und Überlegenheit, der heitere Übermut selber, der neugeschmiedete Nothung im Bade gehärtet. So allein

[1] Vgl. darüber J. v. Santen-Kolff, ‚Der Faust-Ouvertüre Werden und Wachsen. Geschichtliches — Biographisches — Ästhetisches. Zum fünfzigjährigen Jubiläum ihrer ersten Aufführung' (Bayr. Blätter 1894, S. 240 ff.). — [2] Es verblieb in dieser Gestalt bis zum Jahre 1864 unter des Meisters Papieren; um diese Zeit schenkte er es, mit der eigenhändigen Aufschrift ‚famoses Blatt', an H. v. Bülow, aus dessen Besitz es in Österleins ‚Wagner-Museum' übergegangen ist. — [3] Graf Louis Fourcaud, in den ‚Bayr. Festblättern' 1884, nach mündlicher Erzählung des Meisters. J. v. Santen-Kolff weist in seinem soeben zitierten Aufsatz darauf hin, daß der Traité erst 1844 erschienen sei; der Leser möge dies nun mit sich selber ausmachen; die Anekdote trägt innerlich zu sehr den Stempel der Echtheit: es muß dann eine andere Arbeit von Berlioz gewesen sein! Mr. Ashton-Ellis meint in der englischen Ausgabe des vorliegenden Werkes, es könne sich um den Band der Gazette musicale gehandelt haben, in welchem vom November 1841 ab die Vorarbeiten zum Traité in einem Aufsatze ‚De l'instrumentation' zuerst abgedruckt sind, und bezieht den Vorfall auf die Orchestrierung der ‚Holländer'- (statt der ‚Faust'-)Ouvertüre. — [4] ‚Meine Nerven waren um diese Zeit so abgespannt, daß ich oft Viertelstunden lang da saß und weinte', sagt er von einer späteren, bei weitem minder bedrängten Zeit bloßer Überbeschäftigung im ‚Dienst'.

kannten ihn seine Freunde. Nie vollends ließ er den Gegner die Anwandlung einer Schwäche spüren: ‚ich will verflucht sein, wenn je ein Feind mich klagen hörte: ihm gegenüber müssen wir frech und hart sein wie Stein‘, schreibt er zwölf Jahre später an Uhlig. Lachen und Weinen kennzeichnet der Philosoph als die charakteristischen Äußerungen, die den Menschen vom Tier unterscheiden. Vielleicht eben darum sind sie vorzüglich dem Genius eigen, dem rechnenden Alltagsmenschen nur eine Erinnerung an eine weit zurückliegende Kinderzeit. Wir werden dadurch lebhaft an die tiefen Ausführungen Schopenhauers über diesen Gegenstand erinnert, wonach man nie unmittelbar über den empfundenen Schmerz weine, selbst wenn er körperlich sei, sondern immer nur über dessen Wiederholung in der Reflexion: das Weinen sei demnach Mitleid mit sich selbst, oder das ‚auf seinen Ausgangspunkt zurückgeworfene Mitleid‘; es sei daher ‚durch Fähigkeit zur Liebe und zum Mitleid und durch Phantasie bedingt‘.[1] Wagners ‚deutscher Musiker in Paris‘ fühlt im voraus, eine Herzgeschwulst werde seinem Leben ein Ende machen;[2] dem schwer bedrängten Dichter der Novelle half seine Fähigkeit, sich selbst außer sich zu sehen, sein eigenes Leiden sich unwillkürlich anschauend zu objektivieren und in jenem wohltätigen Naturkrampf des ‚Mitleidens mit sich selbst‘ die Beängstigungen des gepreßten Herzens zu lösen.

Seine Faust-Ouvertüre ist eine solche ideale Objektivation seines leidenden Innern. Der Punkt, von dem aus Wagner seinen ‚Faust‘ erfaßt, ist durch die, der Partitur als Motto vorausgeschickten Goetheschen Verse bezeichnet: ‚Der Gott, der mir im Busen wohnt, kann tief mein Innerstes erregen; der über allen meinen Kräften thront, er kann nach außen nichts bewegen: und so ist mir das Dasein eine Last, der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt‘. Und so erscheint uns auch Richard Wagners Faust als der des Lebens überdrüssige und doch aus dem Zwange des Genius den Kampf stets von neuem aufnehmende Held: von dem ersten Takte an, wo seine Gestalt sich vor unseren Augen wie zum anbrechenden Tage in ihrer vollen Größe emporrichtet und ihr schmerzlicher Blick rings um sich her nur graue Öde, trostlose Leere wahrnimmt, während sich bereits die Plagen des Daseins in einem hastig andrängenden Motiv verkörpern; bis zum sanften Aufsteigen des Ideals in der inbrünstig verlangenden Seele; bis zum erneuten wilden Kampf gegen diese Plagen, in welchem er sich mit der Glorie eines gewappneten Erzengels in strahlender Rüstung blutend, doch siegreich über dem nun zu seinen Füßen sich windenden giftigen Gewürm erhebt; bis zu der endlich eintretenden Ruhe, bei der man sich frägt: ist des Kämpfers Auge gebrochen, oder zieht sich nur der Schleier der Nacht über den Abschluß eines Tages aus seinem Leben

[1] ‚Die Welt als Wille und Vorstellung‘ I, 445 46; II, 677 78. — [2] Wir beziehen uns hier auf den weiter unten S. 394 zu erwähnenden ersten Entwurf der Novelle.

zusammen? Der Aufforderung Liszts, den Mittelsatz durch Einführung eines neuen Motives zu erweitern, konnte er bei einer späteren Durcharbeitung (Januar 1855) nicht entsprechen. ‚Von Gretchen kann natürlich nicht die Rede sein, vielmehr immer nur von Faust selbst: ›ein unbegreiflich holdes Sehnen trieb mich durch Wald und Wiesen hin usw.‹ Damals wollte ich eine ganze Faust-Symphonie schreiben: der erste (fertige) Teil war der ›einsame Faust‹ in seinem Sehnen, Verzweifeln und Verfluchen: das ›Weibliche‹ schwebt ihm nur als Gebild seiner Sehnsucht, nicht aber in seiner göttlichen Wirklichkeit vor: und dies ungenügende Bild seiner Sehnsucht ist es eben, was er verzweiflungsvoll zerschlägt. Erst der zweite Satz sollte Gretchen — das Weib — vorführen'.[1]

Zu einer öffentlichen, oder selbst nur privaten Aufführung, wozu sich die Conservatoire-Konzerte mit ihren Proben so vorzüglich geeignet haben würden, ist dieses Fragment einer Faustmusik zu jener Zeit nicht gelangt; sei es nun, daß der junge Künstler selbst dazu nicht geneigt war, weil er sein Werk erst als Ganzes produzieren wollte, oder daß es für sein Interesse unratsam erachtet worden sei, gerade mit diesem Werk zum ersten Mal vor ein Pariser Publikum zu treten. Allerdings wurde um die Mitte Januar 1840 in einer Orchesterprobe des Conservatoire eine seiner Ouvertüren ausgeführt und von seiten der Anwesenden mit lebhaften Beifallsbezeigungen aufgenommen.[2] Daß dies aber die Faustouvertüre gewesen sei, ist die durchaus unbegründete Annahme eines französischen Biographen[3] und hat nicht den mindesten Anhaltspunkt für sich, da sich der junge Meister vielmehr bei jeder seiner damaligen Berührungen mit der Pariser Kunstwelt, wollte er auf irgend ein Verständnis rechnen, auf den längst überwundenen Standpunkt seiner Magdeburger oder Königsberger Periode zurückgedrängt fand. Demgemäß war seine Wahl auf die bereits in Magdeburg und Riga wiederholentlich zur Aufführung gelangte ‚Columbus'-Ouvertüre gefallen, zu welcher ihm auch die ausgeschriebenen Stimmen noch von ihren früheren Vorführungen her zur Verfügung standen.[4]

---

[1] ‚Erst der zweite Satz sollte nun Gretchen — das Weib — vorführen: schon hatte ich das Thema für sie — es war aber eben ein Thema: das Ganze blieb liegen — ich schrieb meinen fliegenden Holländer' (Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt I, S. 200). Aus diesen Worten schließt Noufflard ganz willkürlich, das Gretchenthema sei als Sentamotiv (oder Erlösungsthema) in den ‚fliegenden Holländer' übergegangen; wäre es so gewesen, so hätte es Wagner gerade in diesem Zusammenhange zweifellos bestimmt ausgesprochen! Vgl. Briefe an Uhlig S. 248. — [2] So meldet die Revue et Gazette musicale de Paris vom 22. Januar 1840: Une Ouverture d'un jeune compositeur allemand d'un talent très remarquable, M. Wagner, vient d'être répétée par l'orchestre du Conservatoire et a obtenu des applaudissements unanimes. Nous espérons entendre incessament cet ouvrage, et nous en rendrons compte. — [3] L. Bernardini, R. Wagner, S. 49. Der gleiche Irrtum ist in zahlreiche andere Darstellungen übergegangen. — [4] Dies ist, seit dem

Eine unverhoffte Überraschung ward ihm zu Teil, als er eines schönen Tages im Januar 1840 vernahm, sein alter Freund Laube sei eingetroffen und habe somit endlich doch seinen Pariser Reiseplan, wenngleich nicht mehr in Saint-Simonistischen Angelegenheiten (S. 171), verwirklicht. Er hatte sich inzwischen, in demselben Jahre wie Wagner, ja fast um dieselbe Zeit, aber unter sehr andersartigen Umständen, glücklich vermählt, mit eben jener, von uns bereits erwähnten ‚geistvoll liebenswürdigen' Witwe, Iduna Budäus, die auch seine Gefangenschaft mit ihm geteilt. Sein hartes Schicksal, so wenig es sich auch mit dem inzwischen von Wagner Erduldeten vergleichen läßt, im Verein mit dem, durch das Vermögen seiner Frau ihm zugeführten materiellen Wohlstande, hatte allerdings mancherlei Wendungen in ihm bewirkt. Wie sein ehemaliger Gesinnungsgenosse Gutzkow sagt: ‚Übergänge zu allerhand aristokratischem, fürstpücklerischem Wesen, Buhlen mit Personen und Zuständen, Sichakkomodieren an ›Begriffliches‹, wozu sogar das Metternichsche Kaiserreich gehören sollte' usw.[1] Und auch Wagner vermochte sich — trotz mancher ihm durch Laube bewiesenen Freundschaftsbezeigungen während dieser und der nächsten drangvollen Zeit — einer ähnlichen Wahrnehmung nicht ganz zu verschließen. Sie entlockt ihm späterhin einmal (gegen Lehrs) die unmutige Wendung: ‚Hofräte und Esel — Laube ist so einer geworden'.[2] Zu seiner Erholung und Nervenstärkung nach überstandener Haft hatte der vormalige Stürmer und Dränger inzwischen ganz Frankreich und Algier bereist, um sich den Stoff zu gewissen belletristischen Arbeiten zu sammeln, die er nun den Winter über in Paris fertig zu schreiben gedachte.[3] Zu dem Ende hatte er sich auf dem Boulevard des Italiens eine Wohnung gemietet, — für einen deutschen Schriftsteller immerhin ein außergewöhnlicher Luxus! ‚Abenteuerliche Schicksale, die ihn bis nach Rußland hinauswarfen, hatten Wagner auf einige Zeit meinem Blicke entrückt, und ich war nicht wenig erstaunt, ihn im Winter 1839 zu Paris plötzlich in mein Zimmer treten zu sehen', so berichtet Laube über diese Begegnung.[4] ‚Sein unerschöpflich produktives Wesen, von einem lebhaften Geiste ununterbrochen bewegt und getrieben, hatte mich stets interessiert, und ich hatte stets gehofft, aus einer solchen, mit unserer heutigen Bildung erfüllten Persönlichkeit müsse eine tüchtige moderne Musik sich entwickeln'. An dieser Angabe ist — wie es scheint — nur die Zeitbestimmung nicht ganz genau.[5] In seinen mehrfach interessanten Lebens-

Erscheinen der letzten Ausgabe dieses Bandes, durch den Bibliothekar des Conservatoire, Herrn Julien Tiersot, außerdem über jeden Zweifel hinaus urkundlich und nachweislich festgestellt. — [1] Gutzkow, Rückblicke S. 173. 176. — [2] Brieflich an Lehrs, 12. Juni 1842. — [3] Den Roman ‚Gräfin Chateaubriand' und die ‚Französischen Luftschlösser'. — [4] Zeitung für die elegante Welt 1843 No. 6. — [5] Laube schreibt sogar aus offenbarem Versehen: im Winter 1838. Um diese Zeit war Wagner in Riga und Laube ebenfalls noch nicht in Paris.

erinnerungen erzählt der bekannte Maler und Kunstschriftsteller Friedrich Pecht, damals bei Delaroche in Paris studierend, von seinem ersten, durch Laube vermittelten, Zusammentreffen mit Wagner in der Gemäldegalerie des Louvre, wohin er die Leipziger Freunde geführt hatte, um sie als Kenner auf die Hauptgemälde aufmerksam zu machen. Als wir uns, heißt es in dieser Erzählung, im Salon carré trafen, sagte mir Laube gleich: ‚Sie werden heute Landsleute kennen lernen, einen jüngeren Bruder unserer ja auch Ihnen befreundeten Cousine Friedrich Brockhaus,[1] der Kapellmeister in Riga war und mit seiner Frau eben (?) hier angekommen ist. Ich habe ihn eingeladen, sich uns anzuschließen, um auch Ihre Bekanntschaft zu machen, da Sie ja beide hier Ihr Glück versuchen wollen, denn er möchte hier gern eine Oper zur Aufführung bringen'. Es dauerte nicht lange, so kam ein jugendlich schönes Paar auf Laube zu, und der so auffallend elegant, ja vornehm aussehende, dabei hübsche und anziehende junge Mann wurde mir als ‚Herr Richard Wagner' vorgestellt. Seine Züge zeigten damals noch keine Spur von der herben Strenge, die ihnen vierzigjährige Kämpfe später aufgeprägt, im Gegenteil etwas Weiches, bei aller sofort auffallenden geistvollen Lebendigkeit. ‚Offenbar zerstreut und mit seinen Gedanken bei ganz anderen Dingen weilend, als bei Rubens und Paul Veronese, die ich den Freunden mit allem Enthusiasmus eines glühenden Bewunderers vorführte, gefiel mir Wagner sehr wohl, machte mir aber doch keinen eigentlich bedeutenden Eindruck: dazu erschien er mir entschieden zu hübsch und zu zierlich. Es lag ein gewisser feiner Schimmer auf seiner ganzen Erscheinung. Freilich zugleich etwas Unnahbares, was einen feineren Beobachter hätte aufmerksam machen können, was man aber an deutschen Genies damals noch viel weniger gewohnt war, als jetzt'. Auch seine von Minna empfangenen ersten Eindrücke teilt Pecht bei derselben Gelegenheit mit: man habe der bildhübschen Frau weder die ehemalige Schauspielerin, noch überhaupt nur die Künstlerin angesehen, sondern die herzensgute, aber doch innerlich schwunglose und nüchterne Natur, die mit ganzer Seele an dem Gatten hing, gebeugten Hauptes ihm überallhin folgte, aber im Grunde keine Ahnung von seiner Bedeutung hatte, und mit ihrem, vor allem auf geregelte bürgerliche Verhältnisse hindrängenden Wesen trotz aller Liebe und Treue zu ihm in einem unversöhnlichen inneren Gegensatz stand. ‚Als ich Wagner so kennen lernte, war seine Zerstreuung übrigens nur zu erklärlich, da er ohne alle Mittel in der fremden Stadt angekommen, überdies nicht einmal der Sprache recht mächtig, sich keinen Rat wußte, was er uns bei näherer Bekanntschaft bald nicht mehr verbarg'.

[1] Die hier berührte Verwandtschaft Laubes mit Friedrich Brockhaus war durch seine Vermählung mit der, den mannigfach untereinander verschwägerten Leipziger Gelehrten- und Kaufmannskreisen entstammenden Iduna Hänel, gebornen Budäus begründet.

Zu solcher näheren Bekanntschaft bot sich durch den beiderseitigen häufigen Verkehr mit Laube Gelegenheit. ‚Bei aller Barschheit männlich bieder, hilfreich und gefällig, wie Laube es immer war, brachte er uns auch bald mit Heine zusammen. Dies geschah zuerst bei einem gemeinschoftlichen Diner in dem berühmten italienischen Restaurant Brocci in der Rue Lepelletier, gegenüber der großen Oper. Heine brachte seine entzückend schöne Frau mit, die, lustig und naiv wie ein Kind, für uns alle ein wahrer Augentrost war und selbst die schöne Frau Wagner überstrahlte. Laube war ganz der Mann, um den beim ersten Zusammentreffen blasiert und gleichgültig Erscheinenden durch Widerspruch zu reizen; die geistvolle Liebenswürdigkeit Iduna Laubes tat das übrige, um ein Brillantfeuerwerk von witzigen Einfällen aus ihm hervorzulocken, die er bei solchen Gelegenheiten offenbar schon sorgfältig präpariert mitbrachte. Unter diesem Sprühregen taute auch der bis dahin schweigsam gebliebene Wagner auf und betätigte nunmehr jene ihm eigene wunderbare Elastizität, die seltene Fähigkeit, mitten in größter Bedrängnis und gemeiner Not sich die vollkommenste Freiheit, den höchsten Aufschwung des Geistes zu bewahren. Er verstand vortrefflich zu erzählen, hatte das feinste Auge für komische Züge, das schärfste Gehör für die Stimmen der Natur, wie den sichersten Geschmack für alles Schöne auch in der bildenden Kunst. Da er eben die abenteuerlichste Reise, von Riga auf einem kleinen Segelschiffe, durch den Sturm bis nach Norwegen verschlagen, gemacht hatte, so fesselte er uns bald durch Erzählung dieser Abenteuer‘.[1] ‚Heine, der sonst so sorglose, faltete andächtig die Hände ob dieser Zuversicht eines Deutschen‘, fügt Laube hinzu. Als im Verlauf der Unterhaltung die politischen und literarischen Zustände der Heimat daran kamen und reichlich mit Lauge übergossen wurden, ‚fiel es Heine auf einmal ein, daß wir denn doch bei unseren hochverräterischen Gesprächen ein wenig acht geben sollten, wer in unserer Nähe sitze. Nunmehr herumhorchend in dem dichtgefüllten Salon, machte ich zu meiner nicht geringen Überraschung die Entdeckung, daß an sämtlichen Tischen deutsch verkehrt wurde, der unsrige aber schon lange ein Gegenstand beständiger Aufmerksamkeit für alle übrigen geworden war. Das vertrieb uns bei Brocci‘.

Auch im ferneren Verlauf dieser ersten Pariser Epoche ist Wagner ab und

[1] Wir schalten hier die Pechtsche Ausführung dieser Erzählung mit ein: ‚In seiner, die Worte wie ein Schneegestöber herunterprudelnden Art berichtete er uns seine Abenteuer auf der Reise hierher, wobei er, in einer kleinen Barke (?) abgefahren, vom Sturm nach Norwegen verschlagen worden war. Nicht minder, wie ihm dort das Pfeifen des Windes in dem gefrorenen (?!) Takelwerk einen so seltsam dämonischen Eindruck gemacht, daß ihm, als einmal noch im Sturm plötzlich ein Schiff vor ihnen aufgetaucht, aber ebenso rasch wieder im Dunkel der Nacht verschwunden sei, alsbald der fliegende Holländer eingefallen wäre und er jetzt in Gedanken immer eine Musik dazu komponiere‘ Pecht, ‚Aus meiner Zeit‘ I, S. 182.

zu mit Heine in oberflächliche Berührung getreten und hat ihn sogar in seiner Wohnung im Faubourg Poissonière aufgesucht. Dieser stand damals nach Laubes Schilderung ‚körperlich wie geistig auf der Höhe seines Lebens, in seiner feisten Wohlbeleibtheit und munteren Geistesstimmung einem Abbé aus dem achtzehnten Jahrhundert gleichend'. Seine äußeren Lebensverhältnisse waren die denkbar günstigsten, und bildeten zu denen des armen deutschen Musikers einen ausgesprochenen Gegensatz. Zwar seine schriftstellerische Tätigkeit, wozu seine regelmäßigen anonymen politischen Korrespondenzen für die Augsburger Allgem. Zeitung gehörten, warf ihm kaum dreitausend Francs im Jahre ab; dafür hatte ihm der mit Millionen gesegnete Hamburger Oheim eine ansehnliche jährliche Rente ausgesetzt und ließ es nicht an regelmäßiger Auszahlung mangeln. Verfehlte Börsenspekulationen, durch welche er seine Einnahmen auf die Höhe seiner Ausgaben zu heben beabsichtigte, brachten ihn dennoch so tief in Schulden, daß die 20000 Francs, um welche Campe 1837 das Verlagsrecht für seine Schriften auf elf Jahre erwarb, eben nur zur Deckung der ersteren ausreichten. So entschloß sich denn der ‚deutsche Dichter' und — was hier schwerer ins Gewicht fällt — Publizist zu dem bedenklichen und verhängnisvollen Schritte, daß er eine namhafte weitere geheime Jahresrente von der französischen Regierung entgegennahm.[1] Er bezog sie aus der Kasse des Ministeriums des Äußeren elf Jahre lang, bis zum Sturze des Ministeriums Guizot, und bezeichnete sie als ‚das Almosen, welches das französische Volk vielen Tausenden von Fremden spendete, die sich durch ihren Eifer für die Sache der Revolution in der Heimat kompromittiert hatten'. Über Wagner hat er sich später geäußert: ‚Wissen Sie, was mir an diesem Talente verdächtig ist? Daß es von Meyerbeer empfohlen wird'.[2] Er wußte nur zu gut, daß Meyerbeer keinen Rivalen, der ihm irgendwie gefährlich hätte werden können, in Paris fördern würde. Außerdem hegte er

---

[1] Eugen Wolff, Briefe von Heinrich Heine an Heinrich Laube, Breslau, Schottländer 1893, S. 42. Der französische Schriftsteller und ehemalige Diplomat E. Grenier, welchen Heine im intimen Verkehr gern mit dem Spitznamen des kleinen französischen Goethe bezeichnete, mußte ihm einen Teil dieser Korrespondenzen ins Französische übertragen, ‚um sie so erzählt Grenier), wie er mir sagte, der Fürstin Belgiojoso zu zeigen, die ich eines Tages bei dem Rennen auf dem Marsfelde gesehen und welche mir lebhafte Bewunderung eingeflößt hatte. Später, viel später entdeckte ich, für wen ich diese Artikel der ‚Augsb. Zeitg.' übersetzte: es war nicht für die schönen Augen der Fürstin, für jene großen grausamen Augen, wie Musset sie benannte, sondern es war für diejenigen des Herrn Guizot. Heine erhielt jährlich 6000 Frcs. aus dem geheimen Fonds, und er mußte von Zeit zu Zeit dem Minister zeigen, daß er diesen hohen Lohn verdiene; er ließ mich darum wahrscheinlich die Artikel übersetzen, welche besonders günstig für Frankreich lauteten. Im übrigen hatte ich die Übersetzung umsonst gemacht, denn niemals stellte mich Heine der Fürstin vor'. (E. Grenier in der ‚Revue bleue' 1892. — [2] Im Gespräch mit dem Musikschriftsteller Th. Hagen (Joachim Fels); vgl. Neue Zeitschrift für Musik 1844, I, No. 32.

gegen seinen berühmten Stammesgenossen eine auffallende Abneigung, wie sie bei ihm sonst nur aus Gründen gekränkter persönlicher Eitelkeit vorkommt. Gern ließ er in der Unterhaltung seinen Witz gegen ihn spielen, wenn er z. B. in aller Trockenheit die gerüchtweise Behauptung, der Pariser Postsekretär Gouin habe Meyerbeer alle seine Opern komponiert, darauf zu reduzieren versuchte, daß Gouin ‚etwa höchstens den vierten Akt der Hugenotten geschrieben habe'.[1]

Allerdings weiß Pecht, im Anschluß an die vorausgegangene Schilderung ihres ersten Zusammenseins, noch von weiteren ähnlichen Diners mit Laube und Heine zu berichten, die bald in diesem, bald in jenem Restaurant fortgesetzt worden seien und läßt in jenem Zusammenhang durchblicken, als sei auch Wagner daran beteiligt gewesen; doch will uns dies nicht eben wahrscheinlich vorkommen. Kaum dürfte der junge Meister Lust — und Zeit (! — gehabt haben, sich weiterhin an solchen, doch recht oberflächlichen Zerstreuungen mit Behagen zu beteiligen. Wenn wir uns allein vergegenwärtigen, was alles er in dieser kurzen Periode durchgemacht und geleistet, welche Sorgen ihn unausgesetzt peinigten, wie viel Vergebliches, Erfolgloses nach allen Richtungen hin unablässig von ihm versucht wurde, um seinen großen Zweck zu erreichen und einstweilen nur sein bloßes Dasein zu fristen, so kann uns diese Zurückhaltung nicht wunder nehmen. Noch immer setzte er seine ganze Hoffnung auf das ‚Liebesverbot'. Nach mehrmonatlichem Harren war er inzwischen in dieser Angelegenheit nicht um einen Schritt vorwärts gekommen. Es gelingt ihm endlich, seinen Übersetzer dazu zu bestimmen, wenigstens die Musik seines Werkes kennen zu lernen. Er spielt ihm einzelnes daraus vor, mit dem Erfolg, daß ihm dieser bereits am nächsten Tage die allerliebsten Verse von der Welt zustellt. Mr. Dumersan wird nunmehr selbst Feuer und Flamme für die ‚neue Oper'; er versucht es in eigener Person ihre Annahme am Renaissancetheater durchzusetzen; er setzt sich mit seinem Kollegen an diesem Theater, dem Regisseur Salomé, in Verbindung und erlangt durch diesen eine

[1] Einen teils bewundernden, viel mehr aber sarkastischen Aufsatz über Meyerbeer veröffentlichte Heine in seinem Pariser Musikbericht vom 20. April 1841 (Werke, Bd. XI, Französische Zustände S. 340-41). Aber er hatte seiner Erbitterung darin keineswegs genug getan. Noch am 4. Mai 1854 schreibt er in einem Briefe ausführlich über sein Verhältnis zu Meyerbeer: ‚Es ist das höchste Bedürfnis für mich, meine Meyerbeeriana der Welt nicht vorzuenthalten und nicht wie ein Hund mit dem Maulkorb zu krepieren. Sterbende haben keine Furcht vor den Mitteln, die dem großen Generalintendanten der Musik zu Gebote stehen'. Trotzdem hat er sich doch nicht schriftlich, sondern bloß mündlich geäußert, sei es nun doch aus Furcht, oder aus ähnlichen Rücksichten des alles beherrschenden Stammeszusammenhanges, wie er sich in seinem Briefe an Ferdinand Lassalle (11. Febr. 1846) hinsichtlich Mendelssohns kundgibt: ‚In bezug Felix Mendelssohns füge ich mich gern Ihrem Wunsche, und es soll keine böse Silbe mehr gegen ihn gedruckt werden! Ich habe Malice auf ihn, wegen seines Christelns' usw..

Zusammenkunft mit dem Direktor. Er erhebt in seinem wohlwollenden Eifer die Musik des jeune Allemand in den Himmel, — Lunénor zuckt die Achseln und verschanzt sich hinter einen Schwall von Redensarten. Wieder vergeht eine lange Zeit des fruchtlosen Wartens, Joly läßt nichts von sich hören. Eines schönen Tages trifft Dumersans Trauerpost ein: Salomé habe ihn zur Erklärung beauftragt, Mr. Joly wolle sich auf die Aufführung überhaupt nicht einlassen. Denn erstens sei der Autor der Oper ein Deutscher, und die jungen französischen Komponisten würden ungehalten sein, wenn sein Theater zu ihrem Nachteil einem Ausländer seine Pforten erschlösse. Zweitens müßten alle von ihm aufzuführenden Stücke eigens und lediglich für die Renaissance geschrieben sein; drittens dürfe er nur französische Originalopern geben, und viertens — wäre die deutsche Musik für sein Theater überhaupt viel zu schwer und gelehrt! Jetzt ist für Wagner der Punkt gekommen, um alles in Bewegung zu setzen. Über alle Hindernisse der Antichambren hinweg, die er uns selbst so ergreifend geschildert, erzwingt er sich eine nochmalige persönliche Unterredung mit dem Direktor. Was kein Vermittler vermocht, erwirkt er nun wie im Fluge: die starren Hindernisse schwinden vor seiner Wärme dahin, wie Gespenster beim Tagesgrauen; es ist, als hätten sie gar nicht im Ernst bestanden. Er erhält die Aufführung zugesagt; eine Audition von ausgewählten Gesangsbruchstücken soll vorher stattfinden. Drei dafür bestimmmte Nummern übersetzt Dumersan mit dem größten Glück; es scheint Wagner unwillkürlich, als nähme sich seine Musik zu dem französischen Text noch besser aus, als zu dem ursprünglichen deutschen. Ist sie doch von der Art, wie sie Franzosen am besten begreifen, und in der nahen Aussicht auf eine ausdrucksvoll lebendige Verkörperung des sprühenden Werkes wird in ihm selber ein erneutes Interesse für die längst in ihm abgetane Arbeit wach!

Jetzt duldet es ihn nicht länger in der abscheulichen Tonnellerieſtraße. Er verläßt seine düstere Behausung; er muß sie verlassen, um dem täglichen Verkehr mit der Theaterwelt nicht zu weit entrückt zu sein, und hält seinen Umzug in eine freundliche Wohnung im vierten Stock des Hauses Nr. 25 der auf den Boulevard des Italiens mündenden Rue du Helder, — im Herzen also des eleganten, artistisch-literarischen Viertels der Weltstadt. Es ist inzwischen Frühjahr geworden, der erste Pariser Winter voll harter Leiden und Entsagungen liegt hinter ihm; er atmet auf; alles verspricht den besten Erfolg; die ersehnte Aufführung steht vor der Tür.

Am Tage seines Einzuges in die neue Umgebung — Mitte April — empfängt er die Nachricht vom erklärten Bankerott des Renaissancetheaters. Ein Blitzstrahl aus heiterem Himmel kann nicht mehr überraschen, ein Donnerschlag nicht heftiger betäuben. Das Unglück ist, peinigender als zuvor, mit ihm in die neue Wohnung eingezogen. Seine Hoffnungen sind gescheitert, seine Erwartungen grausam betrogen. Bei vollkommener Erfolglosigkeit aller

seiner Bemühungen sieht er sich gezwungen, seine künstlerische Tätigkeit noch tiefer herabzustimmen. Das Variététheater, an welchem Mr. Dumersan als Dramaturg und Regisseur funktionierte, stellt ihm das Anerbieten, ein gassenhauerisches Vaudeville von Dumanoir: ‚La descente de la Courtille' in Musik zu setzen.[1] Doch selbst hierzu soll es nicht kommen! Die Eifersucht eines musikalischen Geldeinnehmers und Vaudevillemonopolisten hintertreibt die gefährlich dünkende Konkurrenz.[2] Sie erspart ihm eine Demütigung, um ihn dafür tausend anderen bloßzustellen. ‚Du siehst mich unterliegen', läßt er seinen sterbenden ‚deutschen Musiker' sprechen, ‚es genüge zu sagen, daß ich nicht auf dem Schlachtfelde erlegt wurde, sondern daß ich — entsetzlich ist es zu sagen! — in den Antichambren vor Hunger umkam! Es ist etwas Furchtbares, diese Antichambren, und wisse, daß es in Paris deren viele, sehr viele gibt, — mit Bänken sowohl von Sammet als von Holz, geheizt und nicht geheizt, gepflastert und nicht gepflastert! — In diesen Antichambren habe ich ein schönes Jahr meines Lebens verträumt. Ich träumte da viel und wunderbar, tolle, fabelhafte Dinge aus ‚tausend und einer Nacht', von Göttern und Kontrabassisten, von brillantenen Tabatièren und ersten Sängerinnen, von Atlasröcken und verliebten Lords, von Choristinnen und Fünffrankenstücken. Dazwischen war es mir oft, als hörte ich den klagenden, geisterhaften Ton einer Hoboe, dieser Ton durchdrang mir alle Nerven und durchschnitt mein Herz. Eines Tages, als ich am allerverwirrtesten geträumt, und jener Hoboeton mich am schmerzlichsten durchzuckt hatte, wachte ich plötzlich auf und fand, daß ich wahnsinnig geworden sei. Ich entsinne mich zum wenigsten, daß ich vergaß, dem Theaterdiener meine tiefste Verbeugung zu machen, als ich schwankenden Schrittes das Asyl meiner Träume verließ. Auf der Schwelle des Gebäudes stürzte ich zusammen. Ich war über meinen armen Hund gefallen, der, seiner Gewohnheit nach, auf der Straße antichambrierte, und seinen glücklichen Herrn erwartete, dem es erlaubt war, unter Menschen zu antichambrieren. Dieser Hund, daß ich dir es sage, war mir von großem Nutzen; denn nur ihm und seiner Schönheit hatte ich es zu verdanken, daß mich der Diener der Antichambre dann und wann eines beachtenden Blickes würdigte ... Ich weiß nicht, wie lange ich so lag; die Fußstöße, die ich von den Vorübergehenden empfangen

[1] La descente de la Courtille = die Rückkehr der Masken am Aschermittwoch aus Courtille, einer Vorstadt, nach Paris. — [2] Nach Gasperini wäre diese Musik doch ganz oder teilweise komponiert worden; aber nach einigen Proben hätten die Choristen des Theaters pas aguerris encore à cette époque avec la musique de la ‚Belle Hélène' sie für parfaitement inexécutable erklärt. Nur ein Chor: ‚Allons à la Courtille' sei daraus beibehalten worden und habe ‚seine Stunde der Berühmtheit gehabt'. Das Stück selbst gab man noch im Jahre 1841; Wagner erwähnt da der Karnevalszeit in Paris: das Wetter sei rauh und garstig gewesen und jeder habe es vorgezogen, die descente de la Courtille im Théâtre des variétés anzusehen, als die Strapaze in natura mitzumachen (‚Pariser Amüsements').

haben mochte, hatte ich nicht bemerkt; endlich aber weckten mich die zärtlichsten Küsse — das wärmste Lecken meines Tieres' . . .

In den grellen Zügen der novellistischen Darstellung liegt viel schreckliche Wahrheit aus Wagners Pariser Erlebnissen in dem traurigen Winter von 1839 zu 1840. Wir finden in ihnen auch den ehrlichen Robber wieder; seine Bäder im Bassin des Palais Royal und selbst die ferneren auf ihn bezüglichen Vorgänge, sind getreu der Wirklichkeit nacherzählt.[1] Sein unerklärliches Verschwinden war ein Verlust, den sein Herr inmitten aller sonstigen Bekümmernisse seiner Lage lange Zeit nicht verschmerzen konnte. Ein Ende dieser Bekümmernisse war aber nach keiner Richtung hin abzusehen. Welche Versuche sollte er noch anstellen, um seine musikalischen Fähigkeiten in der prunkenden Opernweltstadt zu verwerten? Vergeblich hatte er das Selbstopfer gebracht, sich ihren oberflächlichen Forderungen anzupassen; vergeblich sich zu seinem ‚Liebesverbote' zurück, vergeblich von der Oper zur Salonromanze, von den Salons selbst zum Boulevard- und Vaudevilletheater gewandt! Sein Liebesverbot gab er nun ganz auf: er fühlte, daß er sich ‚als Komponisten desselben nicht mehr achten konnte'. Die Umkehr von dem, in seinen letzten Jahren eingeschlagenen künstlerischen Wege war in der Rigaer Einsamkeit angebahnt; Paris hatte sie vollendet. Dem französischen und italienischen Elemente in der Musik, so innerlich notwendig der Durchgang durch dasselbe in seinem Entwickelungswege begründet gewesen, gab er nun für alle Zeiten den Abschied. Pecht bemerkt in seiner bereits angeführten Erinnerungsskizze, Wagners Freunde hätten an ihm beobachtet, wie er im Laufe dieses einen Jahres ‚durch die ungeheuere intellektuelle Anregung, die Paris jedem fähigen Menschen biete, innerlich unaufhörlich gewachsen, ja in einem Jahre ein ganz Anderer geworden sei'. Daß er ein Anderer geworden, war richtig beobachtet; dagegen muß uns wohl die ‚intellektuelle Anregung durch Paris', als Ursache dieser Wandelung, wie ein bitterer Sarkasmus erscheinen! Wir berührten zuvor die so belehrende Analogie mit Luthers Aufenthalt in Rom: wäre etwa auch dieser in gleicher Weise durch die ‚ungeheuere intellektuelle Anregung' der ewigen Stadt zu seinem deutschen Reformationswerke begeistert worden?

Dennoch war die unmittelbare Berührung mit dem Zentrum der europäischen Opernkunstpflege in zwiefacher Hinsicht für ihn von entscheidender Bedeutung geworden. Es war eben hinsichtlich des Kunstgenres, welchem der junge Meister sein Kunstideal bis dahin nächstverwandt gefühlt hatte, eine entscheidende letzte Instanz, über die hinaus es keine höhere gab. Hätte der übermächtige

[1] Gewiß auch jener köstliche Zug eines weichen Herzens, das den armen deutschen Musiker ‚beständig weinen läßt, wenn man die armen Pferde in den Straßen von Paris peinigte!'

Trieb seines Genius oder Dämoniums ihn nicht über alle äußeren Hindernisse hinweg mit rücksichtsloser Gewalt in den Bereich ihrer täuschenden Erscheinung gerissen, so hätte sie ihm mit Notwendigkeit hinter allem kleinlichen deutschen Theatertreiben noch längere Zeit hindurch als gleißend verlockendes Trugbild vorschweben müssen: dies war nun für immer vernichtet und abgetan. Zur hellen Einsicht in ihren Unwert diente ihm aber andererseits die erbarmungslose Unerbittlichkeit, mit der sie ihm jeden Akkomodationsversuch abschnitt und ihn ganz auf sich selber zurückwies.

XI.

Vollendung des ‚Rienzi'.

Beziehungen zu Avenarius. — Laubesche Unterstützung. — Die ‚Freundschaft der Armen': Abendliche Zusammenkünfte bei Wagner. — Rückkehr zu ‚Rienzi'. — Musikalischer Frohndienst für Schlesinger. — ‚Tagebuchblätter'. — Der ‚fliegende Holländer' für die Pariser Oper bestimmt. — Mitarbeit an der Gazette musicale. — Begegnung mit Liszt. — Komposition des ‚Rienzi' vollendet.

> Mit der musikalischen Ausführung des Rienzi suchte ich der Richtung, die mich eigentlich nach Paris geführt hatte, und für die ich mir nun Alles verschlossen sah, ihr künstlerisches Recht angedeihen zu lassen, indem ich sie für mich abschloß: mit dieser Vollendung stand ich jetzt gänzlich außerhalb des Bodens meiner bisherigen Vergangenheit.
>
> Richard Wagner.

Wir greifen hier, an der Hand einiger an Avenarius gerichteten Briefchen, auf diese, über anderen Dingen aus dem Auge verlorene Beziehung zurück, um aus den vorliegenden schriftlichen Kundgebungen noch ein nachträgliches Licht auf die bisher geschilderten Leidensstationen fallen zu lassen. Zwei davon gehören noch in die Tonnelleriestraße und in den Beginn des Jahres 1840. Das neue Jahr war für ihn in der trübsten, hoffnungslosesten Stimmung angebrochen. Keine Aussicht bot sich ihm dar. Jeder kleine Luxus ihres Haushaltes war längst in das Leihhaus gewandert und blieb dem, aus einem harten Existenzkampf in den anderen Geschleuderten tatsächlich für die ganze Dauer seines Pariser Aufenthaltes entzogen. Einstweilen hatte er bloß darauf bedacht zu sein, mit erneuerten Unkosten in regelmäßigen Terminen ‚den Versatz zu erneuern', damit ihm seine Sachen nicht ganz verloren gingen. Leider war ihm die silberne Tabatière der Schröder-Devrient, wie wir uns entsinnen, schon auf eine andere Art, und für immer, abhanden gekommen (S. 329), sonst wäre sie mit dem anderen ‚Silberzeug' auf das Pariser Versatzamt des Mont de Piété ‚mit seinen düsteren unbegreiflichen Rechnungen' geraten! Erst von Dresden aus konnte er an die Auslösung seiner hinter-

lassenen ‚Pfänder' denken.[1] So war der dritte Tag des neuen Jahres, Freitag der 3. Januar, herangekommen: soeben hatte er mit dem letzten Entbehrlichen seines kleinen Haushaltes das Leihhaus aufgesucht, um seine fällige Miete ꝛc. zu bezahlen; alles übrige war schon den gleichen Weg gegangen. Und nun reichte das auf diesem Wege Gewonnene nicht einmal aus: es fehlten am nötigsten Bedarf immer noch — 50 Francs! Jede andere Quelle für einen etwaigen Bezug derselben war ausgenutzt; seinem Schwager gegenüber war er bereits nicht mehr frei, und gerade an *ihn*, den allzu Nahestehenden, nochmals heranzutreten, mußte seinem feinen Taktgefühl äußerst peinlich bedrückend sein. Hatte dieser gewiß auch an der hinter ihm stehenden reichen Brockhausschen Firma einen Rückhalt, der dem ringenden Künstler seit jener mehrerwähnten Begegnung mit Friedrich Brockhaus S. 238, ein- für allemal abgeschnitten war, — so war er doch für seine Person nicht vermögend und angesichts seiner bevorstehenden Vermählung für die Einrichtung eines eigenen bescheidenen, aber freundlichen Nestes für sich und seine junge Frau in Anspruch genommen. Mit solchen und ähnlichen Gedanken hatte Wagner an jenem 3. Januar auf dem Nachmittagsspaziergange mit Minna auf den Boulevards in der Rue Richelieu vorgesprochen und man verbrachte den Abend gemeinschaftlich. Man unterhielt sich über mancherlei, über Cäcilie, an welche Minna ein Briefchen mitgeben wollte, und den Zeitpunkt ihres Eintreffens in Paris, über die Möglichkeit, durch die Schwester Luise einen Einfluß zu seinen Gunsten auszuüben. Schließlich überkam ihn ein jäher Anfall von Zahnschmerz und machte dem Besuch ein plötzliches Ende. Unmöglich aber war es ihm den ganzen Abend über gewesen, über die ihn augenblicklich am heftigsten quälende Sorge *ein* Wort über die Lippen zu bringen. Sie waren ihm während des ganzen mehrstündigen Besuches wie verschlossen geblieben, sobald er nur an diesen Gegenstand dachte. Die ganze eben geschilderte Episode mit Leihhaus, Besuch, Zusammensein, Unterhaltung, Reden und Schweigen, plötzlichem Zahnweh usw. ist, ohne die geringste Hinzufügung unsererseits, in den beiden erwähnten Billets aus der Tonnelleriestraße — wenn auch nicht in erzählender Form enthalten, so doch Zug für Zug daraus zu entnehmen! Und nun mußte er sich anderen Tages, am Morgen des 4. Januar, doch dazu entschließen,

[1] Dies geschah durch einen wohlerhaltenen Brief an Avenarius vom 5. Januar 1843: laut seiner eigenen Aufstellung hatte er dabei für das ‚Silberzeug' nicht mehr als 250 Francs, für eine Uhr 100 Francs erhalten. Jeder einzelne Posten vergegenwärtigt uns einen schweren, bitteren Moment seines Pariser Daseins! Bei derselben Gelegenheit übermittelt er, der auch in den bedrängtesten Lebenslagen so sorglich auf eine korrette, selbst elegante äußere Erscheinung gehalten vgl. Pechts Bericht auf S. 361 dieses Bandes, auch seinem ‚armen braven Schneider Mr. Loizeau' einen ihm schuldig gebliebenen Betrag von 400 Francs: ‚ich kann mir', fügt er hinzu, ‚die Freude nicht versagen, ihn durch beiliegendes Briefchen einzuladen, zu Dir zu kommen und sich das Geld zu holen'.

seinen ‚werten Freund und Gönner' schriftlich darum anzugehen: er möchte ihm doch nur ganz einfach mit Ja oder Nein beantworten, ob es in seiner Macht stehe (‚wollte Gott, es stehe nur bei Ihrem Willen!'), die bewußte Summe seiner Schuld noch um 50 Francs zu vergrößern; die Summe selbst' (wir erinnern uns, daß sie gerade 350 Francs betrug!), ‚würde auch dann gerade rund, oder doch viereckig werden'. ‚Ich fühle im übrigen wohl', heißt es weiter, ‚daß diese Anfrage, wie die Sache hinsichtlich der Schuld gerade jetzt steht, etwas an Unverschämtheit grenzt; — indessen — Not lehrt nicht nur beten, sondern auch einen gewissen Grad von Unverschämtheit, die jedoch Sie vielleicht eher als jeder andere zu entschuldigen wissen werden'. Da es sich nun gerade um nicht mehr als netto fünfzig Franken handele, so nehme er also nochmals zu ihm seine (diesmal letzte) Zuflucht. Könne er die bejahende Antwort zugleich mit dem nervus rerum begleiten, so könne er sich wohl denken, daß es ihm (dem Antragsteller) lieb sein werde. Das vergilbte, mit einer Oblate zugesiegelte Blatt enthält zugleich auf der Rückseite die flüchtige Skizze der prompt erfolgenden Antwort. Sie klingt immerhin reserviert. ‚Ich schicke Ihnen, lieber Freund, die gewünschten 50 Frs. — nun im ganzen 400 Frs. — und werde sehen, zu was ich Ihre Frau Schwester' — Luise Brockhaus — ‚geneigt finde. Weiter kann ich aber bei dem besten Willen nicht gehen, was ich (zur Vermeidung von) möglichen Mißverständnissen Ihnen nicht verhehlen darf. Ganz der Ihre E. A.'

Ein zweites, fünf Tage später geschriebenes, Billet vergegenwärtigt uns die schon im vorigen Abschnitt unserer Erzählung erwähnte Zahnwehepisode (S. 357), die von jenem Abend ab ihren Ausgang genommen zu haben scheint, — wenn es sich nicht um einen Rückfall in überstandene Leiden handelt — immer unter den gleichen Bedingungen eines nicht zugfreien Wohnzimmers und einer zweifellos mangelhaften Heizung! Es belehrt uns auch, daß bereits der vorige Brief unter denselben Belästigungen entstanden ist. ‚Werter, lieber Freund — Sie werden sich nicht haben erklären können, weshalb Sie nicht schon längst den bewußten Brief meiner Frau an Cäcilien zur gefälligen Besorgung erhielten'. Indem er nun seine Frau wegen dieser Verzögerung entschuldigt, bezeichnet er zugleich seine Krankheit als die Ursache derselben. Jener Zahnschmerz, der ihn am letzten Abend ihres Zusammenseins überkam, sei nur der Anfang gewesen. ‚Ein paar Tage darauf wurde ich beinahe wahnsinnig vor Reißen; nachher bekam ich Fieber, mußte das Bett hüten; jetzt leide ich bloß noch an steifem Hals, darf aber noch nicht ausgehen; meine Frau fühlte sich nun nicht eher als endlich heute disponiert, einen vernünftigen Brief zu schreiben, was Sie sich wohl denken können. Voilà tout! — Danke noch herzlichst!! — Gruß von uns Beiden!'

Wir haben im Vorausgehenden des Näheren verfolgt, wie die einzelnen Phasen der ‚Liebesverbot'-Entreprise, die feierliche Audition von Bruchstücken

durch ausgewählte Pariser Sänger, die verheißungsvollen Zusagen Anténor Jolys usw. den jungen Meister zunächst aus der Tonnellerieſtraße in die Rue du Helder, dann aber zu einem unvermuteten Zusammenbruch aller und jeder auf dieſes Unternehmen geſetzten Hoffnung führten. Das alles liegt zwiſchen dieſem und dem folgenden Briefchen — aber noch mehr. Inzwiſchen nämlich war Avenarius nach Deutſchland gereiſt und hatte daſelbſt (5. März) im Kreiſe der Brockhausſchen Familie Hochzeit gefeiert. Seit ſeiner Rückkehr war er nun nicht mehr allein, ſondern hatte eine neuvermählte junge Frau, die Spielgefährtin Wagners in ſeinen früheſten Kinderjahren, an ſeiner Seite. Nichtsdeſtoweniger empfand es Letzterer, daß ſich das junge Paar ihnen gegenüber eine gewiſſe, in ihren Urſachen ihm nur allzu begreifliche Zurückhaltung auferlegte, welche die Unbefangenheit ihres Verkehrs zu verkümmern drohte. Als er daher endlich, am 29. April, ſich wieder in einer geſchäftlichen Angelegenheit an ihn zu wenden hat — es handelte ſich um die Avancierung einer ihm von Leipzig aus zugedachten kleinen Summe — ſieht er ſich veranlaßt, das darauf bezügliche Schreiben an ſeinem Schluß mit den zartſinnigſten Erwägungen in dieſer Beziehung zu begleiten. ‚Wie ſehr, und wie aufrichtig ich Sie beklage, daß Sie bis jetzt in Ihrer Bekanntſchaft mit mir nur noch Beunruhigungen zu finden hatten, — (davon) ſeien Sie überzeugt! Denn ich weiß, daß dieſe Art von Beunruhigungen für das regelhafte Leben eines Geſchäftsmannes gerade die unerfreulichſten ſind. Mit wirklicher Betrübnis habe ich denn auch bereits geſehen, wie ſtörend und entfremdend ſie auf zwei Paare einwirkten, die ohnedem vielleicht in dem offenſten und gemütlichſten Verkehre ſtehen würden. Da nun aber niemand mehr als ich dies fühle, niemand auch mehr und inniger wünſcht, daß dieſer Verkehr ebenſo ſein möge, wie er leider jetzt *nicht* iſt, — ſo bitte ich Sie hiermit, vollkommen verſichert zu ſein, daß es nicht leere Prahlerei iſt, wenn ich Ihnen ſage, daß ich hiermit, wenigſtens von der unangenehmen Seite, die *letzte* Berührung mit Ihnen in pekuniärer Hinſicht gehabt habe; — daß ich mich herzlichſt freue, mit dem Aufhören dieſer Berührungen in ein offeneres und traulicheres Verhältnis zu Euch treten zu können, das wenigſtens durch Eingriffe dieſer Art nicht mehr unterbrochen werden ſoll‘. In dieſer Hinſicht weiſt er auf eine ihm verheißene außerordentliche Unterſtützung hin, die ihn ‚bis dahin, wo er *einnehmen* werde, mit allem Nötigen verſorgen‘ wolle, — wenn er auch zunächſt ſich verpflichtet fühle, nicht ſogleich anzugeben, woher ihm dieſe außerordentliche Unterſtützung komme. Unſeres Wiſſens rühren die wirklich herzlichen und ungezwungen freundſchaftlichen Beziehungen zwiſchen den beiden Paaren trotz alledem aus einer etwas ſpäteren Zeit her; wie denn auch der Briefwechſel von jetzt ab auf längere Zeit — bis zum 22. Februar des folgenden Jahres — unterbrochen iſt, wenn auch gewiß nicht der mündliche und perſönliche Verkehr. Charakteriſtiſch iſt es jedenfalls, daß das unter den

nächsten Verwandten so natürliche traufliche ‚Du' der Anrede sich im Verkehr mit dem Schwager erst gegen das Ende seines Pariser Aufenthaltes, ja in dessen allerletzten Monaten, einstellt. Bis dahin hatte weder Avenarius, noch auch Wagner — wenn auch aus noch so abweichenden Gründen! — es für angezeigt gehalten, es dem anderen Teile anzutragen.

Und nun diese geheimnisvolle ‚Unterstützung' selbst! Wie sehr wäre sie jetzt am Platze gewesen! Ja es war die allerhöchste Zeit dafür, nach diesem furchtbaren ersten Pariser Winter. Ganz gewiß sind wir auch, da sich der junge Meister so entschieden gegen den Einwurf einer ‚leeren Prahlerei' verwahrt, nicht zu der Annahme berechtigt, es habe sich dabei seinerseits nur um einen zartfühlenden Vorwand gehandelt, um den durch seine Nöte beängstigten Freunden von nun ab seine Sorgen nicht mehr mitteilen, sondern — verschweigen zu dürfen. Es kann darunter vielmehr nur jener geplante, jedenfalls nicht sehr weitreichende, Beitrag zu seinem Unterhalt gemeint sein, den ihm Laube bei seinem Fortgang von Paris aus den vermögenden Leipziger Kaufmannskreisen zu erwirken in Aussicht gestellt hatte. Laube selbst gedenkt in seinen, mehr als vierzig Jahre später publizierten Erinnerungen[1] an die hauptsächlich von ihm ins Auge gefaßte Persönlichkeit, die er dafür zu gewinnen willens war, und welche sich wirklich, auf seine Anregung hin, zu solchen Beiträgen zeitweilig verstanden haben soll. Er nennt nicht den Namen des Mannes, er bezeichnet ihn nur mit seinem freundschaftlichen Spitznamen des ‚Staroſten'; wer aber dieser ‚Staroſt' war, darüber belehrt uns eine andere, in bezug auf Laube und seinen Leipziger Verkehr schon wiederholt von uns zitierte Quelle.[2] Nämlich — ein schwerreicher Leipziger Jude aus Brody, ein ‚vortrefflicher Hebräer', der seine blanken Dukaten von jenen, dem Leser schon bekannten, ‚walachisch-moldauisch-polnischen Juden' gewann, die zu jeder Messe den Brühl belebten (S. 107) und denen er seit Jahren als privilegierter Agent und Dolmetscher diente.[3] Diesen hatte Laube seiner Freundschaft gewürdigt und sogar einmal mit ihm eine Reise durch Salzburg, Tirol und Oberitalien gemacht, mit dem jungen Gutzkow als Drittem im Bunde. Letzterer rühmt den ‚komischen Kauz' als ‚eine gute, praktische Seele, die sich nebenbei auch unseren Übermut gefallen ließ'. An so mancher buchhändlerischen Entreprise Leipzigs soll er Tausende verloren haben. Aber — ‚eine Erinnerung an die Schröder-Devrient und die Fühlung war bei ihm gegeben für alles Große

[1] 1883 in der Wiener ‚Neuen freien Presse'. — [2] Gutzkow, Rückblicke auf mein Leben S. 99 100. 102. — [3] Der ‚Staroſt', mit seinem bürgerlichen Namen Arenfeld geheißen, lebte noch wenigstens bis z. J. 1869 und hoffentlich weit darüber hinaus; dabei erlebte er noch das, von ihm natürlich nicht entfernt begriffene ‚Judentum in der Musik'. Vermutlich hat er es nicht einmal gelesen, sondern nur davon gehört, doch packte er damals, nach Laubes Bericht, diesen am Rockknopf, mit dem komischen Ausruf: .darum also Räuber und Mörder'?

und Erhabene'. Mit ihm wollte sich Laube bei seiner Rückkehr nach Leipzig ins Einvernehmen setzen. So weit — bis an die Leipziger Börse — reichten die beängstigenden Leiden des jungen deutschen Künstlers in Paris: tantae molis erat Romanam condere gentem!

In diese Zeit der ersten Niederlassung in der Helderstraße fallen neben dem fortdauernden, ununterbrochenen Verkehr mit dem ‚Dreiblatt', die ersten Berührungen mit dem jungen Pecht, über welche dieser späterhin sich so eingehend verbreitet. ‚Da ich, angezogen von dem unwiderstehlichen Reiz seines Umganges, bald mit ihm vertraut ward, so besuchte ich ihn öfters in der kleinen Wohnung, die er in der Rue du Helder vier Treppen hoch gemietet und auch gleich — natürlich auf Kredit — möbliert hatte. Erst sechsundzwanzig Jahre alt, besaß er schon eine Weltgewandtheit und Unerschöpflichkeit der Hilfsmittel, die mir nicht wieder so erschienen sind, dazu eine magische Anziehungskraft und einen angeborenen Adel der Natur, die ihn bei aller Leidenschaftlichkeit und allem sprudelnden Witz niemals gemein oder trivial werden ließ. Immer mußte ich die Unerschöpflichkeit und Willenskraft dieses Mannes bewundern, den keine Not anders als vorübergehend zu entmutigen, kein Mißgeschick im Vertrauen auf sein Talent wankend zu machen vermochte! Und doch hatte er dasselbe noch an keinem großen Werk erproben können, da sein Rienzi ja nicht angenommen ward, und alle Hoffnungen, die er deshalb auf Meyerbeer und andere gesetzt, ihn täuschten. Ja nicht einmal wir Freunde konnten ihn trösten, da wir zu wenig Musik verstanden, um seinen Genius würdigen zu können, und nur an ihn glaubten, weil uns der Reichtum und die Macht dieses Geistes fesselten. Zunächst bildete er den Mittelpunkt eines kleinen Kreises von jungen Deutschen, unter denen der Maler Kietz die Rolle der lustigen Person spielte, die, das Französische noch ärger als Wagner mißhandelnd, uns ewigen Stoff zum Lachen bot, aber mit unverbrüchlicher Treue an ihm hing. Ebenso ein junger Prager Kaufmann, Herr Brix, den ich ihm zugeführt hatte, weil er ein sehr guter Flötenspieler' (die Begründung ist recht sonderbar!) ‚und nicht unvermögend war, wie wir anderen, die ihm wenig mehr zu bieten hatten, als etwa eine gelegentliche Aushilfe in der bittersten Verlegenheit'. Dagegen läßt den vortrefflichen Beobachter sein erstaunliches Gedächtnis etwas im Stich, wenn es sich um die Persönlichkeiten von Anders und Lehrs handelt, die er in seiner Erinnerung auffällig durcheinanderwirft![1] In betreff des von ihm Wagner zugeführten jungen Handelsreisenden Herrn Brix, des ‚leidenschaftlichen Musikfreundes und ausgezeichneten

[1] So nennt er den aus Bonn gebürtigen Anders einen ‚Königsberger Gelehrten' und behauptet von ihm: ‚Anders, der große Anonymus und Menschenhasser (?!), habe sich eines Tages (noch während Wagners Verweilen in Paris!) hingelegt und sei auf seinen Büchern gestorben'. Da hat er natürlich den armen Lehrs gemeint, von dessen frühzeitigem Tode er nachträglich vernahm!

Flötenspielers' präzisiert er an anderer Stelle das Verhältnis deutlicher, in welches dieser zu dem jungen Meister trat; er sei nämlich zu Wagner gezogen, weil dieser, zur Linderung seines Notstandes, darauf bedacht sein mußte, die entbehrlichen Räumlichkeiten seiner kleinen Wohnung an einen Miteinwohner zu vermieten. Der ‚Flötenbläser' Brix figuriert auch in einer durch Kietz überlieferten Anekdote. Wagner habe sich nämlich beim Beziehen seines Logis besonders darüber gefreut, daß er keinen musizierenden Nachbar befürchten zu müssen glaubte. ‚Er erschrak deshalb nicht wenig, als er nach einiger Zeit dicht an der Wand seines Studierzimmers Klavier spielen hörte und zwar immer dieselben drei Stücke. Er untersuchte das Haus und fand ein ganz kleines, über der Treppe eingebautes Kabinett, das er nicht beachtet hatte, und in welchem gerade nur Platz für ein Bett, einen Tisch und ein Instrument war. Dieses Kabinett hatte ein Jüngling gemietet, der darin diese drei Stücke zu einem bevorstehenden Konzert üben wollte. Einige Tage hielt Wagner diese Musik aus, dann aber riß ihm die Geduld. Er rückte sein Klavier an die Wand und nahm daran Platz, Brix setzte die Flöte an den Mund, Kietz bekam eine Trommel, und als nun jener Unglückliche zur gewöhnlichen Stunde sein Stück zu üben anfing, klang es ihm von den drei Instrumenten vorgetragen und mit den schönsten Überladungen und Extraverzierungen ausgestattet, von der anderen Seite her entgegen. Das grausame Spiel hatte die erwünschte Wirkung; der unheimliche Konzertvirtuos zog aus. Nun hatte Wagner Ruhe zum Arbeiten'.[1]

In rührender Weise äußert sich Wagner, in einem bald darauf von ihm verfaßten Aufsatz ‚Pariser Fatalitäten für Deutsche' über die ihm zuteil gewordene treue Freundschaft des ganzen kleinen Kreises, der sich um seine, auch in äußerster Bedrängnis immer lebensprühende Person ansammelte. ‚Die vortrefflichsten, echtesten Deutschen (in Paris) sind die Armen', heißt es daselbst aus persönlichster Erfahrung. ‚Sie lernen in Paris ihre Muttersprache von neuem schätzen und vergessen darüber, französisch zu lernen. Ihr oft schwach gewordener patriotischer Sinn wird hier von neuem gestärkt, und so sehr sie gewöhnlich die Rückkehr nach der Heimat scheuen, so vergehen sie doch vor Heimweh. Diese armen Deutschen haben gewöhnlich viel Phantasie und Talent, vor allem sind sie treue Freunde; ich für mein Teil habe erst hier erfahren, was Freundschaft ist'. Und noch einmal erteilen wir im Anschluß an diese Worte dem Einzigen aus diesem Kreise das Wort, dessen Erinnerungen an jenen Verkehr auf uns gekommen sind. ‚Wir junge Deutsche, die ihn kannten', fährt Pecht in seinen fesselnden Schilderungen fort[2] ‚und uns, an-

[1] Nach Kietz' mündlicher Erzählung von seinen Verwandten aufgezeichnet und dem Verfasser brieflich zur Verfügung gestellt. — [2] ‚Aus Richard Wagners Pariser Zeit', Augsb. Allg. Zeitung v. 22. März 1883.

gezogen durch den ewig sprudelnden Reichtum seines Geistes, nicht minder auch aus Mitleid mit der liebenswürdigen Frau, um ihn bekümmerten, — wir waren, wie gesagt, alle arm wie die Kirchenmäuse. Wir konnten ihm darum lediglich den Trost gewähren, daß er nicht absolut verlassen sei, daß er Leute habe, die an ihn glaubten und eine kleine Gemeinde um ihn bildeten, deren unbestrittener Mittelpunkt er doch blieb. Denn während er bereits unsterbliche, wenn auch noch in ihrem Werte unerkannte Werke schuf, waren wir ja alle nur Schüler, die wohl fühlten, daß er sie hoch überragte. Die Art, wie er bei unseren Abendunterhaltungen, trotz der Misère, in der er sich befand, trotz der vollständigen Aussichtslosigkeit, die ihn umgab, sich mit wunderbarer Elastizität über die Bedrängnis des Augenblickes erhebend, uns mit unerschöpflicher Laune unterhielt und uns nach und nach alle großen Musiker so scharf charakterisierte, daß sie uns alle ganz individuelle, lebensvolle Gestalten wurden, — setzt mich heute noch in Erstaunen. Denn weder ich, der doch für einen Künstler viel zu sehr das Bedürfnis hatte, sich die Dinge begrifflich klar zu machen, noch irgend einer meiner künstlerischen Kollegen wären in diesem Alter auch nur annähernd imstande gewesen, über irgend einen Maler so richtig und scharf zu urteilen. Von bloßem Absprechen, was der Jugend ja immer am nächsten liegt, war bei ihm gar keine Rede, sobald dieser beständig lodernde Feuergeist einmal ruhig und nicht in Aufregung gesetzt war. Schon seine Vertrautheit mit der gesamten musikalischen Produktion aller Zeiten war für einen so jungen Mann fast unbegreiflich. Die frühesten Italiener, wie Palestrina, Pergolese u. a., kannte er ebenso genau wie die älteren Deutschen: von Sebastian Bach bekam ich durch ihn überhaupt erst einen Begriff. Gluck beschäftigte ihn schon damals unaufhörlich; Haydns Naturmalerei, Mozarts Genie, wie die unglücklichen Einflüsse seiner Stellung in Salzburg und Wien; die Eigentümlichkeiten der Franzosen, des Lully, Boieldieu, Auber; endlich seines Lieblings Weber wunderbar volkstümliche Art, Beethovens sie sämtlich überragende Gestalt, Mendelssohns zierliche Salonmusik: sie alle schilderte er uns, immer einzelne Melodien vorsingend, mit einer solchen Lebendigkeit, solcher plastischen Kraft, daß sie mir bis heute so im Gedächtnis geblieben sind, wie er sie vor uns hingestellt. Merkwürdig ist mir auch, daß er damals behauptete, die Musik sei eine Sprache, an der sehr vieles, wenn nicht alles, unfehlbar veralte und ungenießbar oder unverständlich werde. So sei an Mozart schon sehr vieles zopfig — und dabei trällerte er uns die Stellen immer vor — eine Behauptung, die mich damals entsetzte, mir aber heute ganz richtig erscheint. Die fortwährende Umbildung der Instrumente bedinge allein schon notwendig das Veralten: gerade die Instrumentation werde sich noch ganz ändern, da sie bei den älteren noch viel zu dürftig sei und erst Beethoven das Orchester richtig zu benützen verstehe, und dergleichen mehr, was er jetzt selber großenteils herbeigeführt'. ‚Bei dieser Gelegenheit erstaune ich jetzt noch oft,

mit welcher Schärfe er uns den spezifischen Charakter eines jeden Instrumentes und die Dinge, für welche es vorzugsweise verwendbar sei, auseinandersetzte, die Lokalfarbe seines Tones uns erklärte, wobei ich denn freilich noch keine Ahnung hatte, daß gerade Kolorit und Stimmung zu den Haupteigenschaften seines Talentes gehörten, was man aus seinem verzweifelten Klavierspiel unmöglich entnehmen konnte, obwohl er beständig mit größter Bestimmtheit davon sprach. Nicht minder von der Absurdität unserer heutigen Oper, gegen die er bereits sich in Opposition setzte. Wie mich denn die frühe Reife dieses Geistes heute in der Erinnerung viel mehr in Erstaunen setzt als damals, weil man die Äußerungen des Genies so leicht als etwas Natürliches hinnimmt, selbst wenn vorher kein Mensch dasselbe gesagt hätte. So wüßte ich nicht, daß ich jemals Rossini so scharf und treffend hätte beurteilen hören, als er es mit voller Würdigung seiner Genialität und seines Reichtums schon zu dieser Zeit tat. Unwillkürlich aber behandelte er, der junge, völlig unbekannte Mann, diese musikalischen Berühmtheiten alle durchaus als seinesgleichen, und wir, die wir das bei einem jungen Maler gewiß als höchst anmaßend verurteilt hätten, fanden es bei ihm so völlig in der Ordnung und gerechtfertigt, daß es uns gar nie einfiel, das als Selbstüberhebung zu betrachten. Offenbar nur darum, weil es eben auch absolut keine war!'

Ohne jede nähere oder fernere Aussicht auf Paris, ergriff er — im Juni 1840 — wieder die Komposition seines ‚Rienzi'. Entsagte er damit jedem nochmaligen demütigenden Versuch einer Anknüpfung mit einem der kleineren Pariser Theater, so durfte er dafür in der Fortsetzung dieser Arbeit desto unabhängiger seinem wahren künstlerischen Glauben folgen. Eine zu ermöglichende Aufführung seines Werkes in Paris hatte er nicht mehr im Sinne; er sah mit Sicherheit voraus, daß er wenigstens fünf bis sechs Jahre hätte warten müssen, bevor selbst im glücklichsten Falle solch ein Plan ausführbar geworden wäre. Er bestimmte es nunmehr für Dresden. Hier war soeben der Bau eines glänzenden neuen Opernhauses nach Sempers Plänen im Gange, dessen eben errichteter Dachstuhl um die Zeit seiner Seefahrt nach London den äußeren Bau zur Vollendung brachte, während die innere Ausschmückung noch längere Zeit in Anspruch nahm. An den Dekorationen, die an Pracht Paris nichts nachgeben sollten, arbeiteten die namhaftesten Pariser Dekorationsmeister, deren Leistungen so oft seine Bewunderung herausgefordert und die zu diesem Behuf eigens nach Dresden eingeladen waren. Die hervorragendsten Sangeskräfte, die Schröder-Devrient, Tichatscheck u. a. wußte er der dortigen Bühne eigen; außerdem durfte er, auf Bekanntschaften aus frühester Zeit sich stützend, dort am ehesten Eingang zu finden hoffen. — Nichtsdestoweniger gab er Paris nicht auf, aber er richtete sein Augenmerk nun einzig noch auf die ‚Große Oper' selbst, ohne niederdrückende und entwürdigende Kompromisse. Fand er dort für seinen ‚Rienzi' keine Aufnahme,

so hatte er für diesen Zweck doch schon einen anderen Stoff in Bereitschaft. Der ‚fliegende Holländer', dessen innige Bekanntschaft er auf der See gemacht, fesselte fortwährend seine Phantasie. Ihn gedachte er — unter Meyerbeers verhofftem Beistand — in Gestalt eines bloßen Einakters in 3 Szenen, dem Direktor jenes Institutes zur Annahme zu überreichen. Aus dem Mai 1840 stammt demnach der allererste Entwurf dieses Werkes, in welchem Senta noch Anna, Daland — Donald, Erik — Georg heißt, und die Handlung noch an der schottischen Küste, statt an der norwegischen spielt.

Das Datum des Wiederbeginnes der musikalischen Ausführung des ‚Rienzi' mit dessen drittem Akt finden wir in unseren Aufzeichnungen nach der Originalpartitur als den 6. Juni 1840 angegeben;[1] nach der gleichen Quelle soll derselbe erst am 11. August vollendet worden sein. Durchaus unerinnerlich ist es uns geblieben, aus welcher Quelle wir uns schon vor längerer Zeit den 15. Februar des gleichen Jahres für den Beginn dieses Aktes (mit dem Schlußdatum des 7. Juli) notiert haben; wonach die Wiederaufnahme noch in die Umgebung der Tonnelleriestraße gefallen und durch die im vorhergehenden geschilderten Zwischenfälle stets aufs neue unterbrochen worden sein müßte.[2] Offenbar sind bei diesen Datierungen die eigentliche Komposition und die Ausarbeitung in Partitur zu unterscheiden; in der Komposition scheint der dritte Akt in der Tat bereits am 7. Juli beendet und der vierte Aufzug drei Tage später, am 10. Juli, aufgenommen zu sein. (S. d. Anm.) Die Vergleichung der musikalischen Ausführung der drei letzten Aufzüge mit den nach Paris mitgebrachten beiden ersten Akten bekundet einen unverkennbaren Fortschritt in des Tondichters innerer Entwickelung. Er ist in der dazwischenliegenden unruhvollen Leidenszeit seinem eigenen Wesen um einen merklichen Schritt näher gekommen. Wenn überhaupt in dem ganzen Werke die überlieferten Formen der Duette, Terzette usw. noch beibehalten sind, so stehen sie doch jederzeit in enger Verbindung mit der dramatischen Situation. Von

[1] Eduard Reuß ‚Rienzi'. Bayr. Blätter 1889, S. 161.) — [2] Ohne nähere Quellenangabe, in zu sicherem Vertrauen auf unser Gedächtnis. Die gleichen Daten finden wir nun aber in einem Artikel des Berliner Tageblattes (1886) ‚nach den Originalmanuskripten Wagners', offenbar den Skizzenblättern des ursprünglichen Kompositionsentwurfes angegeben. Sie seien hier den in der Partitur enthaltenen, auf die letzte Ausarbeitung der Instrumentation bezüglichen Daten gegenübergestellt, wie sie sich der Zeit nach mit jenen durchflechten:

Dritter Akt: beg. 15. Februar 1840, beendet am 7. Juli.	Dritter Akt: beg. am 6. Juni 1840, beendet am 11. August.
Vierter Akt: beg. am 10. Juli, beendet am 29. August.	Vierter Akt: beg. am 14. August. Weitere Zeitangaben fehlen!
Fünfter Akt: beg. 5. September, beendet am 19. September.	
Ouvertüre: beendet 23. Oktober 1840.	Abschluß des ganzen Werkes in letzter Ausführung am 19. November 1840.

diesem Gesichtspunkte aus ist auch die einzige ‚Arie' des Adriano, im dritten Akt, zu betrachten: sie ist eng mit der Handlung verknüpft und entwickelt sich in ihrem Verlaufe aus dieser weiter. In dem Vorspiel zum vierten Akte ist schon, wie in den späteren Werken, die Stimmung für den ganzen Akt eindringlich angedeutet; noch mehr ist dies in dem Vorspiel und dem daran sich schließenden Gebete des fünften Aktes durch den stimmungsvollen Ausdruck der Frömmigkeit und demütigen Ergebung in Gottes Willen der Fall. ‚Die letzten, der höchsten Verzweiflung abgerungenen Fragen an das Volk bewegen sich in der Melodie des Treueschwurs am Schlusse des ersten Aktes, worauf jedesmal das Orchester in vollstem Glanze im Stile des dortigen Chores antwortet. Nach dem verdammenden Fluche Rienzis verwandelt sich das leuchtende B-dur der Schlachthymne in ein düsteres G-moll mit verminderten Septimenharmonien, in welchen das Geheul des entarteten Volkes über dem Grabe der vernichteten Freiheit austobt. Diese Behandlung der Motive in der letzten Szene erinnert schon völlig an den Stil der späteren Werke'.[1] Während er aber so, in seiner inneren Welt lebend, voll Begeisterung ihrer Gestaltung sich hingab, konnte er sich dessen nicht erwehren, daß die Dornenkrone des Genius ihm ihre Stacheln blutiger als je in die wehrlose Stirn drückte.

‚Mannigfacher Kummer und bittere Not bedrängten um diese Zeit mein Leben', berichtet er selbst über diese Periode. Die musikalische Ausführung des ‚Rienzi' ging unter fortwährender Tagesbeschäftigung mit ‚musikhändlerischer Lohnarbeit' vor sich. Von sämtlichen Empfehlungen Meyerbeers an Pariser Operntheaterautoritäten und geschäftige Kunstagenten und -Vermittler war eine einzige in ihren Wirkungen nachhaltig gewesen. Allerdings bedeuteten gerade diese Wirkungen für den zu gleicher Zeit Schaffenden und um seine Erhaltung Ringenden nur ein neues tiefes Elend! Es war dies die Beziehung zu dem betriebsamen Verleger der Gazette musicale in der Rue Richelieu 97, jenem Mann ‚mit dem schwarzen Haare und geschäftig umherstreifenden Blicke':[2] Maurice Schlesinger, ebenfalls einem Stammesgenossen des großen Maestro, — in den Pariser artistischen Kreisen bloß der ‚Goldschmied' genannt.[3] Für ihn mußte Wagner Melodienarrangements aus ‚beliebten Opern' für alle Instrumente der Welt übernehmen. Die Zeit, welche ihm diese Arrangements übrig ließen, verwendete er auf die Ausführung der zweiten Hälfte seines Rienzi. ‚Ich erinnere mich noch recht gut', sagt Pecht, ‚wie er es hundertmal verwünschte, für den reichen Musikverleger Schlesinger Klavierauszüge von Donizettischer Musik machen zu müssen, deren süßliche Trivialität er uns dann abends mit komischer Wut, aber so deutlich aus-

[1] E. Reuß, a. a. O. S. 159. — [2] Ges. Schr. I, 301. — [3] Abendzeitung (Dresden) 1844, Nr. 150 vom 14. Dezember.

einandersetzte, daß selbst ich als vollständiger Laie in der Musik es begriff'. Verzweifelte Stoßseufzer, wie sie seinem gepreßten Innern damals sich entrangen, finden sich neben anderen Federproben auf den zerstreuten Notizen- und Skizzenblättern, mit deren mannigfach erhaltenen Resten heute — unsere ‚Autographenhändler' ihre einträglichen Geschäfte machen.[1] Aber auch ganze Blätter eines in den Sommertagen 1840, während der Arbeit am dritten Akte des ‚Rienzi', begonnenen Tagebuches aus ‚dieser trüben, bangen Zeit' sind bis auf unsere Tage gelangt, zeugenlose monologische Ergießungen, deren sorgenvolle Traurigkeit einen erschütternden Einblick in seine tief leidende Seele gewährt. ‚Unwillkürlich waren mir eben wieder Tränen gekommen', heißt es in einem dieser Selbstgespräche (vom 23. Juni 1840). ‚Ist man feig oder ist man unglücklich, wenn man sich gern den Tränen hingibt?' — ‚Ein kranker deutscher Handwerksbursche war da: — ich bestellte ihn zum Frühstück wieder: Minna erinnerte mich bei dieser Gelegenheit, daß sie eben für Brot das letzte Geld würde wegschicken müssen. Du Ärmste! Wohl hast du Recht — es steht schlimm mit uns: denn wenn ich alles recht überlege, so kann ich mit Sicherheit eigentlich nur die größterdenkliche Misère für meine Lage voraussehen'. ‚Die einzige Hoffnung' (auf Menschen, die aus freien Stücken Interesse für ihn zeigten) ‚wäre schmählich, wenn ich überzeugt sein müßte, daß ich gerade nur auf Almosen rechnete! Glücklicherweise muß ich annehmen, daß Leute, wie Meyerbeer und Laube — nichts für mich tun würden, wenn sie nicht glaubten, daß ich es verdiene'. Dann wieder ängstigt ihn die Vorstellung, durch Laune, Schwäche und Zufall diese sich entfremdet zu sehen! Ja ihr wirklicher ernster Wille, ihm helfen zu wollen, sei noch durch nichts bestätigt; dieser zehrende Zweifel mache seine Seele krank. (Montag den 29. Juni:) ‚Was den künftigen Monat werden soll, weiß ich nicht'. ‚Habe jetzt zwar Aussicht, mir durch Artikel und Aufsätze in der Gazette musicale etwas zu verdienen, will auch Artikel an Lewald nach Stuttgart für die ‚Europa' schicken; aber selbst im glücklichsten Falle ist das unmittelbar Bevorstehende doch immer zu mächtig, als daß es mich nicht niederziehen sollte'. Es folgt eine sorgenschwere Bilanz: ‚25 Franken habe ich nur noch. Davon soll ich am ersten einen Wechsel von 150 Frks., am fünfzehnten aber auch noch die Vierteljahrsmiete zahlen!' ‚Meiner armen Frau halte ich immer

[1] ‚Vor etwa acht Jahren fanden', schreibt Santen-Kolff, ‚jene so unsäglich ergreifenden Tagebuchblätter ihren Weg in die Tasche des Meistbietenden, der sie dann in einem Hauptorgane der deutsch-israelitischen Presse der liebelosen Öffentlichkeit als etwas ‚Interessantes', ‚Pikantes' zur Unterhaltungslektüre preisgab. Diese von schmerzlich-verzweiflungsvollem Seelenleiden eingegebenen, zur Erleichterung der gepreßten Brust nur für sich selber niedergeschriebenen Herzensgeständnisse, welche zu dem Intimsten, fast hätte ich gesagt, Heiligsten gehören, was der Mensch hinterlassen kann, von Hebräern unter den Hammer gebracht und veröffentlicht, — wahrlich, in derart tückischen Launen ist das Schicksal unübertrefflich!'

noch geheim, daß es schon so schlimm mit uns steht; — ich hoffte immer, Laube sollte mir bis dahin schicken; ich hätte ihr dann erst entdeckt, wie wir ohnedem auf nichts zu rechnen gehabt hätten und ich's ihr verheimlicht habe, um ihr von Sorgen schon ganz zerrüttetes Wesen nicht noch mehr zu ängstigen'. ‚Den ersten kann ich es nicht mehr verheimlichen. Hilf Gott, das wird ein schrecklicher Tag werden, wenn nicht Hilfe kommt!' (Tags darauf, am 30. Juni, abends:) ‚Habe heut' meiner Frau auf dem Spaziergange erklärt, wie wir mit unseren Geldangelegenheiten stehen; ich bedauere die Arme im Grunde der Seele! Es ist ein trauriger Akkord! — Will arbeiten!'[1]

Die erneute Nennung Meyerbeers in den vorstehenden Tagebuchnotizen bezieht sich auf das immer noch nicht aufgegebene Zutrauen, durch seinen Einfluß eine tatsächliche Förderung seiner Pariser Unternehmungen zu gewinnen. Wirklich sollte er von dieser Seite her noch einmal durch einen Hoffnungsschimmer erregt und — enttäuscht werden! Plötzlich erschien der lange Vermißte wieder auf kurze Zeit in Paris. Mit verbindlichster Teilnahme erkundigte er sich nach dem Stande der Angelegenheiten seines Schützlings; er setzte ihn nun mit dem neuen Direktor der ‚großen Oper', Léon Pillet, in Verbindung. Es war dabei auf eine einaktige Oper abgesehen, — ‚wenigstens nicht dazu bestimmt, einen ganzen Theaterabend zu füllen, sondern vielmehr zu einem kurzen Ballet oder einem kleinen Stücke gegeben zu werden' und deren Komposition für dieses Theater ihm anvertraut werden sollte. Bereits hatte sich er für einen ähnlichen Fall mit einem Sujetentwurfe vorgesehen. Wir haben soeben hervorgehoben, daß dies der ‚fliegende Holländer' war. Er verständigte sich mit Heine über die Benutzung der, von diesem herrührenden, eigentümlichen Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans, verfaßte den Entwurf, und übergab ihn Pillet, der ihm danach ein französisches Textbuch anfertigen lassen wollte. ‚Soweit war alles eingeleitet, als Meyerbeer abermals von Paris fortging und die Erfüllung meiner Wünsche dem Schicksal überlassen mußte'. Wir werden sehen, welche unvorhergesehene neue Wendung auch diese letzte auf Paris gerichtete Hoffnung zum Scheitern brachte!

---

[1] Vgl. Kürschners ‚Jahrbuch' für 1886, S. 289 f. — Ebendaselbst findet sich, auf einem Blättchen vom 4. August 1840 (eine Woche vor dem Abschluß des dritten Rienzi-Aktes) die humoristisch-elegische Aufzeichnung:

‚Nun ist es aus, das schöne Lied, das Lied von meiner Jugend;
die ich geliebt, ist nun mein Weib, ein Weib voll Güt' und Tugend.

Ein gutes tugendhaftes Weib ist eine gute Gabe;
sie ist mir mehr als Zeitvertreib, sie ist all' meine Habe.

Ich wünsche Jedem gleiches Glück, ich gäb' es selbst nicht weiter;
doch denke ich zehn ?) Jahr' zurück, so macht' ich's doch gescheidter'.

So geschah es, daß in die Arbeit an dem noch unvollendeten ‚Rienzi‘ die frühesten Klänge der Musik des ‚fliegenden Holländers‘ mit ihrem geheimnisvollen Zauber hereintönten. ‚Ich entsinne mich‘, sagt Wagner, ‚noch ehe ich zur eigentlichen Ausführung des fliegenden Holländers schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen, und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben. In diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand. Bei der späteren Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte nur die verschiedenen, in der Ballade enthaltenen thematischen Keime nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten Gestaltungen vor mir‘. Auch von den Eindrücken, die er aus des jungen Meisters eigener Musik gewonnen, ‚wie er sie uns des Abends mit hinreißender Lebendigkeit auf dem Klavier vorspielte und vorsang‘, weiß uns wiederum Pecht zu berichten, wenngleich mit der Hinzufügung, er habe zu wenig davon verstanden, da Wagner ‚mit leidenschaftlicher Ungeduld das Instrument wie einen elenden Sklaven behandelt habe‘. ‚Ich habe so im Laufe der achtzehn Monate, die ich mit Wagner damals verkehrte und wo er abwechselungsweise am ›Rienzi‹ und dem ›fliegenden Holländer‹ arbeitete, nach und nach beide Werke fast vollständig gehört‘. Mit Beziehung auf den Holländer enthält die letztere Angabe ja jedenfalls einen Irrtum, da Pecht um die Zeit seiner wirklichen musikalischen Ausführung nicht mehr in Paris geweilt hat. Seine Erinnerungen können sich demnach nur auf die Ballade der Senta, und einzelne im voraus konzipierte, kaum niedergeschriebene oder doch bloß skizzierte Fragmente beziehen. ‚Die ganze dämonische Musik, mit der er beim letzteren das Heulen des Sturmes im Takelwerk nachahmte, wie er es eben noch in Norwegen gehört, und uns Matrosenlieder vorsang, klingt mir heute noch, nach mehr als vierzig Jahren, im Ohr. Ja, ich sehe ihn noch vor mir, wie er bei solchen Produktionen förmlich von Feuer zu sprühen, eine Welt mit sich fortreißen zu können schien‘. Dabei ‚trug alles, was er machte, denselben edlen Charakter, den er selbst in den Ausbrüchen heftigster Leidenschaft zu bewahren wußte. Ich habe Wagner später in allen möglichen Lebenslagen, in der größten Aufregung des Zornes wie im tollsten Übermut gesehen; aber nie verließ ihn die eigentümliche Anmut, das durchaus Vornehme, was auch seine Musik charakterisiert. Ja, ich wüßte absolut gar keinen Künstler, bei dem das Kunstwerk immer so ganz er selber gewesen wäre‘.

Inzwischen hatte jedoch die Angelegenheit des ‚fliegenden Holländers‘ an der großen Oper, für die er zunächst bestimmt war, eine ganz unerwartete Wendung genommen. Bei einem seiner Besuche bei Léon Pillet hatte er

zu seinem großen Erstaunen erfahren, der überreichte Entwurf gefalle dem Direktor so gut, daß er sich ihn zu anderweitiger Verwendung abgetreten wünschte. Er sei nämlich genötigt, einem älteren Versprechen gemäß einem anderen Komponisten baldigst ein Opernbuch zu übergeben: der in seinen Händen befindliche Entwurf scheine ihm ganz zu solchem Zwecke geeignet, und Wagner würde wahrscheinlich kein Bedenken tragen, in die erbetene Abtretung einzuwilligen, wenn er überlegte, daß er vor dem Ablauf von vier Jahren sich unmöglich Hoffnung machen könnte, den unmittelbaren Auftrag zur Komposition einer Oper zu erhalten, da zuvor noch Zusagen an mehrere andere Kandidaten zu erfüllen seien. Bis dahin dürfte es ihm doch natürlich auch zu lange werden, sich mit diesem Sujet herumzutragen. Er würde ein neues auffinden, und sich gewiß über das gebrachte Opfer trösten. Hartnäckig bekämpfte der junge Meister diese Zumutung, ohne doch etwas anderes, als die vorläufige Vertagung der Frage ausrichten zu können. Er rechnete auf eine baldige Wiederkunft Meyerbeers, und schwieg.

Zu einer noch vielseitigeren Anspannung war seine Tätigkeit um diese Zeit noch durch den Umstand gesteigert, daß er neben der Arbeit an der Komposition und Instrumentation seines ‚Rienzi' und den fatalen Schlesingerschen ‚Arrangements' seit dem Monat Juli auch unter die literarischen Mitarbeiter (Sousredakteure) der von diesem herausgegebenen ‚Gazette musicale' eingetreten war.[1] ‚Der Verleger der Gazette musicale gab mir außer den Arrangements von Melodien, um mir Geld zu verschaffen, auch auf, Artikel für sein Blatt zu schreiben', erzählt er selbst in der ‚Mitteilung an meine Freunde'. ‚Ihm galt beides vollkommen gleich: mir nicht. Wie ich in jener Arbeit meine tiefste Demütigung empfand, ergriff ich diese, um mich für die Demütigung zu rächen. Was ich schrieb, war in jedem Zuge ein Schrei der Empörung gegen unsere modernen Kunstzustände: es ist mir versichert worden', fügt er mit bitterer Ironie hinzu, ‚daß dies vielfach amüsiert habe'. Die oben mitgeteilte Tagebuchnotiz vom 29. Juni erwähnt diese Mitarbeiterschaft als noch bevorstehend; nicht volle vierzehn Tage später, am Sonntag den 12. Juli, erscheint bereits Wagners erster Beitrag: De la musique allemande (‚Über deutsches Musikwesen') in den Spalten des Schlesingerschen Blattes.[2] Er trägt noch nicht den soeben bezeichneten Charakter der Empörung an der Stirn, sondern ist von allgemein einführender Beschaffenheit: deutsche Innigkeit und Tiefe, deutsches Gemüt und deutscher Ernst, sind nie herrlicher gepriesen

[1] Durch drei Jahrgänge der ‚Gazette musicale' hindurch (1840, 1841 und 1842) findet sich der Name Wagners regelmäßig auf dem Titelblatte unter den Mitarbeitern angeführt (Revue et Gazette musicale de Paris, rédigée par M. M..... Richard Wagner. — [2] Die vorausgehende Nummer bringt zur Anzeige: Musique nouvelle publiée par Maurice Schlesinger: Les deux Grenadiers. Mélodie de Richard Wagner. Prix: 5 frcs. Ein Honorar für diese Komposition hat Wagner nicht erhalten.

worden, als hier aus dem heimatsehnsüchtigen Herzen des jungen deutschen Künstlers! Für die eigentümlich hinreißende Wirkung, welche dieser Aufsatz seinerzeit auf den romanischen Ausländer gemacht, spricht der charakteristische Umstand, daß derselbe, wie auch einige seiner Nachfolger, in der mailändischen ‚Gazetta musicale' (1842, Nr. 5 ff.) unter den schmeichelhaftesten Komplimenten für den Autor in italienischer Übertragung ab-, resp. nachgedruckt wurden.[1] Mitten in die Arbeit am vierten Akte des ‚Rienzi' fällt ein, offenbar auf Bestellung abgefaßter Artikel, über eine Bearbeitung des Stabat mater von Pergolese.[2] Tiefer greift dann schon der Aufsatz: Du métier de virtuose et de l'indépendance des compositeurs, fantaisie esthétique d'un musicien (‚Der Virtuos und der Künstler'), in welchem jene Abgötter der Pariser Gesellschaft, der angebetete Rubini und die bezaubernde Persiani, als die eigentlichen Typen der Pariser Luxuskunst, an dem Maßstabe von Mozarts ‚Don Juan' gemessen, einer so schonungslosen Kritik des wahren Wertes ihrer Leistungen unterstellt werden, daß der Herausgeber, Herr Edouard Monnais, sich veranlaßt sah, das Original des Aufsatzes gelegentlich der Übertragung ins Französische bis zur Unkenntlichkeit zu verstümmeln.[3]

Eingeleitet durch die, in Erfindung und Durchführung entzückend poesievolle ‚Bergmannssage' von dem verschütteten Wunderjuwel der Musik und den beiden Bergleuten aus Salzburg und Bonn, verweilt der letztere Artikel u. a. — ohne Namensnennung — bei der Erscheinung Liszts und seinem in den Oktober 1840 fallenden Auftreten in mehreren aufeinanderfolgenden Privatmatineen in der Salle Erard.[4] ‚Es gibt unter den Virtuosen wahre, ja große Künstler: sie verdanken ihren Ruf dem hinreißenden Vortrage der edelsten Tonschöpfungen der größten Meister. Wo schlummerte die Bekanntschaft des Publikums mit diesen, wären jene vorzüglich Berufenen nicht wie aus dem Chaos der Musikmacherei entstanden, um der Welt erst zu zeigen, wer jene waren und was sie schufen?' Aber nun die Umgebung eines solchen Pariser Konzertsaales, in welcher der Virtuose den Genius Beethovens heraufbeschwört: ‚Rings herum sitzen vornehme Damen, in langen Reihen nichts wie

[1] Vgl. darüber O. G. Sonneck in den ‚Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft Jahrg. I, 1900, S. 648 in dem Aufsatz: ‚Zur Wiederbelebung des italien. Musiklebens'. Nur können wir uns der Meinung des Autors nicht anschließen, daß hierin eine ‚wohlwollende Beachtung der ersten Schritte Wagners' gelegen habe, da es sich dabei vielmehr doch nur um eine wohlfeile Ausbeutung der französischen Kollegin handelte, ohne eine Ahnung von der wirklichen Bedeutung des Verfassers. Auch die wenigen dort erwähnten späteren Notizen über ‚Rienzi' in demselben Blatte entstammen ausschließlich dem Pariser Blatte. — [2] ‚Stabat mater de Pergolèse, arrangé pour grand orchestre avec choeurs par Alexis Luoff, membre des Académies de Bologne et de St. Pétersbourg'. (Gaz. mus. 1840, S. 492. — [3] Die französische Version derselben ist heute in der englischen Ausgabe der Ges. Schr. Prose Works, translated by Wm. Ashton Ellis. Vol. VII. pag. 123 33, jedermann leicht zugänglich. — [4] L. Ramann, Franz Liszt als Künstler und Mensch, Bd. II, S. 96.

vornehme Damen, und dahinter in weitem Umkreise lebhafte Herren mit Lorgnetten im Auge. Aber Beethoven ist da, mitten unter der duftenden Angst einer träumerisch wogenden Eleganz: es ist wirklich Beethoven, nervig und wuchtvoll in wehmutreicher Allgewalt. Aber, wer kommt da mit ihm? Herr Gott: — Guillaume Tell, Robert der Teufel, und — wer nach diesen? Weber der Innige, Zarte! Gut! Und nun: — ein ‚Galopp'! O Himmel! ich erkannte die ganze schreckliche Not, die auch heute zu Galoppaden und Potpourris trieb, um Beethoven verkünden zu können; und mußte ich heute den Virtuosen bewundern, so verfluchte ich die Virtuosität!'

In diese Zeit, noch vor der gänzlichen Vollendung des ‚Rienzi', fällt die erste persönliche Bekanntschaft beider Künstler. Wie es dazu kam, entnehmen wir den vorliegenden eigenen Angaben Wagners: Schlesinger hat ihn in seinem Bureau dem gefeierten Klavierspieler flüchtig vorgestellt; Laube, der in Karlsbad die Bekanntschaft eines Freundes und Landsmannes von Liszt gemacht und diesem manches von Wagner erzählt, hat ihm brieflich gemeldet, daß er durch diesen bei Liszt gut empfohlen sei.[1] Genug für den deutschen Künstler, der inmitten des kalten Glanzes des artistischen Paris sehnsuchtsvoll nach einem Menschen, einer großen Seele verlangt. Er macht dem Allbewunderten einen Besuch, von dem er — in tiefer Unbefriedigung heimkehrt. Liszt trat ihm in dieser Begegnung als der vollendetste Gegensatz zu seinem Wesen und seiner Lage gegenüber. ‚In dieser Welt, in der aufzutreten und zu glänzen es mich verlangt hatte, als ich aus kleinlichen Verhältnissen heraus mich nach Größe sehnte, war Liszt vom jugendlichsten Alter an unbewußt aufgewachsen, um ihr Wunder und Entzücken zu einer Zeit zu werden, wo ich bereits durch ihre Kälte und Liebloſigkeit so weit von ihr abgestoßen war, daß ich, gedemütigt und von tiefem Ekel ergriffen, ihre Hohlheit und Nichtigkeit mit der vollen Bitterkeit eines Getäuschten zu erkennen vermochte'. Weder fand er bei dieser oberflächlichen Begegnung Gelegenheit, sich Liszt seinem Wesen und seinen Leistungen nach bekannt zu machen, noch zeigte ihm dieser ein anderes Entgegenkommen, als jene, seiner liebenswürdigen Natur eigene, gleichmäßige Freundlichkeit, die er einer jeden der mannigfachen und wechselnden Erscheinungen erwies, die sich ihm täglich zudrängten. Was jeden bezauberte, war — eben damals — für Wagner zu wenig: ‚ich war nicht in der Stimmung, mit Ruhe und Billigkeit den einfachsten Erklärungsgrund eines Benehmens aufzusuchen, das, an sich freundlich und zuvorkommend, nur gerade mich zu verletzen imstande war'. Er besuchte Liszt, außer diesem ersten Male, nicht wieder, und, ohne ebenfalls auch ihn zu kennen, ja mit Abneigung gegen seine nähere Bekanntschaft, blieb Liszt für ihn eine von den Erscheinungen, die man als von Natur sich fremd und feindselig betrachtet. Bei dieser aus-

[1] Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Erster Brief, vom 24. März 1841.

gesprochenen ‚Abneigung‘ bleibt die Gerechtigkeit um so rühmlicher, mit welcher er bei dem ganzen damaligen Auftreten Liszts dessen künstlerische Persönlichkeit von ihrer Umgebung absondert. So bei seiner zugleich bewundernden und bedauernden Erwähnung des von Liszt im folgenden Frühjahr (1841) veranstalteten Konzertes für das Beethovendenkmal. ‚Was würde und könnte Liszt nicht sein, ruft er bei dieser Gelegenheit aus, wenn er kein berühmter Mann wäre, oder vielmehr, wenn ihn die Leute nicht berühmt gemacht hätten! Er könnte und würde ein freier Künstler, ein kleiner Gott sein, statt daß er jetzt der Sklave des abgeschmacktesten Publikums, des Publikums der Virtuosen ist. Dieses Publikum verlangt von ihm um jeden Preis Wunder und närrisches Zeug: er gibt ihm, was sie wollen, läßt sich auf den Händen tragen und — spielt im Konzert für Beethovens Denkmal eine Fantasie über Robert den Teufel! Dies geschah aber mit Ingrimm. Das Programm bestand nur aus Beethovenschen Kompositionen: nichtsdestoweniger verlangte das hinreißende Publikum mit Donnerstimme Liszts vortreffliches Kunststück, jene Fantasie, zu hören. Es stand dem genialen Manne gut, als er mit den in ärgerlicher Hast hingeworfenen Worten: ‚Je suis le serviteur du public; cela va sans dire!‘ sich an den Flügel setzte und mit zerknirschender Fertigkeit das beliebte Stückchen spielte. So rächt sich jede Schuld auf Erden! Einst wird Liszt auch im Himmel vor dem versammelten Publikum der Engel die Fantasie über den Teufel vortragen müssen! vielleicht wird es dann aber das letzte Mal sein!‘[1]

In die Zeit der letzten Arbeit am ‚Rienzi‘ fällt die Ausführung der humorerfüllten, innig ergreifenden Kunstnovelle: Une visite à Beethoven. épisode de la vie d'un musicien allemand (‚Eine Pilgerfahrt zu Beethoven‘), die poetische Verdichtung eigener schwärmerischer Seelenerlebnisse, auch wohl, in der Schilderung Wiens und der herrlichen böhmischen Natur, wirklicher Lebenserinnerungen aus einer glücklichen Jünglingszeit (S. 161 ff., 207, 217 f.). Am 19. November 1840 erschien der Anfang der Novelle in der Gazette musicale im Druck, um in drei Fortsetzungen (am 19., 22. Nov., 3. Dez.) zum Abschluß zu gelangen. Ihr Eindruck auf die weitere Pariser Öffentlichkeit war nicht gering, Berlioz sprach mit bewundernden Lobeserhebungen davon

[1] Mit diesem Urteil über Liszts übelgewählte Programme stimmt übrigens dessen eigenes Urteil aus späterer Zeit in buchstäblichster Genauigkeit überein. In einem Briefe an G. W. v. Wasiliewski 9. Jan. 1857 klagt er sich ausdrücklich dessen an, daß er ‚die so rasch aufeinanderfolgenden Konzertprogramme seiner klavierspielerischen Glanzperiode teils aus Zeitmangel, teils aus Nachlässigkeit und Überdruß nur in äußerst seltenen Fällen selbst angegeben und bald diesem, bald jenem zur beliebigen Wahl überlassen habe‘. ‚Das war ein Fehler‘ fügt er hinzu, ‚den ich später erkannt und aufrichtig bereut habe, als ich einsehen lernte, daß für den Künstler, der dieses Namens würdig sein will, die Gefahr, dem Publikum zu mißfallen, eine weit geringere ist als die, sich durch dessen Launen bestimmen zu lassen‘.

in dem Journal des Débats[1] und selbst Heine soll — nach Pecht — davon entzückt gewesen sein. An dem gleichen Tage, an welchem der erste Abschnitt seiner Novelle in der Gazette musicale das Licht der Welt erblickte, am 19. November, machte er aber auch den letzten Federzug an der Partitur seines endlich beschlossenen großen Werkes, dessen letzte drei Akte trotz aller äußeren Widernisse und Hemmungen in verhältnismäßig kurzer Zeit zur Vollendung gelangt waren. Alsbald nach dem Abschluß seiner Arbeit zögerte er keinen Augenblick, das erschreckend umfängliche fünfbändige Paket, an dessen Inhalt sich all seine ferneren Hoffnungen knüpften, mit der Adresse an das Bureau des Kgl. Hoftheaters zu Dresden, dem Postamt zu übergeben. Welches würde nun das Schicksal seines Werkes sein? Soviel in seinen Kräften stand, sehen wir ihn bestrebt, zu einer günstigen Wendung dieses Schicksales beizutragen. Mehrere erhaltene Briefe an solche Dresdener Personen, von deren Einfluß er sich eine Förderung seiner Absichten versprechen konnte, legen davon beredtes Zeugnis ab. Obenan steht unter diesen das vom Ende November datierte Gesuch an den König von Sachsen, ein in seiner Art prächtiges, ganz des jungen Meisters würdiges Schriftstück, dessen vorschriftsmäßige Devotion von jener aufrichtigen Zuneigung durchwärmt ist, wie sie Wagner diesem wirklich geliebten Regenten von dessen erstem Regierungsantritt an (S. 125) bis in die späteren Revolutionsstürme hinein und darüber hinaus bewahrt hat.[2] Ihm schließt sich am 4. Dezember ein ausdrucksvolles Schreiben an den Generaldirektor von Lüttichau an, mit dem Hinweis darauf, daß gerade dieses Werk eines Sachsen, der sich redlich bemühte, seine besten und gereiftesten künstlerischen Kräfte seinem Vaterlande zu widmen, im Repertoire des Hoftheaters nicht unpassend einen schmeichelhaften Platz unter denjenigen Werken einnehmen würde, ‚die zunächst bestimmt sein werden, nach Eröffnung des neuen Hauses in Szene zu gehen'. Diese Eröffnung fand vier Monate später, am 12. April 1841, mit Goethes ‚Tasso' und (in der Oper) mit Webers ‚Euryanthe' statt, — ‚Rienzi' hatte danach noch volle anderthalb Jahre zu warten!

[1] So meldet Gasperini: ‚*Une Visite à Beethoven* fut très-remarquée par Berlioz, qui en parla avec éloge dans le *Journal des Débats*'. — aber auch noch in seiner späteren Schrift ‚Musikalische Reise in Deutschland' (1843) gedenkt Berlioz dieser Wagnerschen Artikel in der Gazette musicale mit warmer Anerkennung. — [2] Der Wortlaut ist vollständig mitgeteilt in Prölß' ‚Geschichte des Dresdener Hoftheaters' S. 252 ff.

XII.

Musikalischer und journalistischer Frondienst.

Arrangements für Cornet à pistons. — Feierliche Einbringung der Asche Napoleons. — Sylvesterabend 1840. — ‚Ein Ende in Paris'. — Mißerfolg der ‚Kolumbus'-Ouvertüre. — Übervorteilung durch Schlesinger. — Verhandlungen wegen des Rienzi in Dresden. — Korrespondenzen für die Abendzeitung. — Projekt einer Beethoven-Biographie. — Henri Vieuxtemps, Schindler, Liszt. — Auf das Land nach Meudon.

Gut war es, daß nun meine Oper beendet war; denn jetzt sah ich mich genötigt, auf längere Zeit der Ausübung aller Kunst zu entsagen. Diese Zeit war der Kulminationspunkt meiner äußerst traurigen Lage.
Richard Wagner.

Hatte er bis zum letzten Federstrich, den er seiner großen Arbeit schuldig war, die drängendsten äußeren Lebensansprüche mit allen Kräften von sich fern zu halten gesucht, so brach nun eine wahre Hochflut niederer Sorgen und Nöte über ihn zusammen. Keiner seiner Freunde — so arm wie er selbst! — vermochte ihm beizustehen, einzig eine fast übermenschliche Anstrengung seiner Arbeitskraft im Schlesingerschen Frondienst gestattete ihm eine kleine Erleichterung seiner Lage. An die Ausführung seines ‚fliegenden Holländers' in Dichtung und Musik war nicht zu denken. Endlose Melodienarrangements aus faden Donizettischen Modeopern, für die verschiedensten Instrumente bis zum Cornet à pistons, beschäftigten ihn von frühmorgens bis spät in die Nacht.[1] Von äußeren Ereignissen dieser harten Entbehrungs- und Arbeitszeit

[1] Zur Gewinnung eines Einblickes in die Ausdehnung dieser erzwungenen Tagelöhner- und musikalischen Handlangerdienste, die ihm in seiner bitteren Not doch fast ‚als Erlösung gelten mußten' (Ges. Schr. IV, 323), diene hier der bloße Hinweis auf das nach den Instrumenten geordnete Verzeichnis der allein in das Jahr 1840 entfallenden, von Wagner gelieferten Arrangements, in Oesterleins Wagner-Katalog, Bd. II, S. 154. Wir treffen daselbst auf Arrangements aus Donizettis ‚Favorite' und Halévys ‚Guitarrero', 1) en quatuor pour deux violons, alto et basse; 2) pour deux violons; 3) en quatuor pour flûte, violon, alto et basse etc. etc., und zwar immer in endlosen Folgen: deux suites,

ist die auf den 15. Dezember 1840 fallende Feierlichkeit der Beisetzung der Asche Napoleons im Invalidendom zu bemerken. Die irdischen Reste des gewaltigen Eroberers waren durch den Herzog von Joinville mit Bewilligung Englands aus St. Helena eingebracht; der ganze Vorgang, den Erinnerungen an eine glorreiche Vergangenheit schmeichelnd, nahm die allgemeine Aufmerksamkeit auf das lebhafteste in Anspruch, und Wagner gedenkt (in einer Pariser Korrespondenz) ausdrücklich des Umstandes, wie die cendres de Napoléon ‚seit dem Tage, wo man erfuhr, daß der Held noch ziemlich unversehrt gefunden sei, mit der strengsten Genauigkeit nur noch le corps de l'empereur genannt wurden, weshalb denn auch plötzlich die hübsche Dantansche Charge verschwand, welche Herrn Thiers mit einem Büchschen, die Asche Napoleons enthaltend, darstellte'. Die Erwähnung dieses Ereignisses kehrt in seinen Aufzeichnungen aus dieser Periode überhaupt öfters wieder;[1] selbst ein darauf bezügliches Gedicht, aus fünf achtzeiligen Strophen bestehend, ist auf uns gekommen. Das unscheinbare Oktavblättchen, welches sie enthält, trägt das Datum ‚Paris am 15. Dezember, früh um 7 Uhr', und ist, — wie zum bitteren Hohn auf den peinigenden Mangel seiner Entstehungszeit! — kaum ein halbes Jahrhundert später als interessantes ‚Autograph' mit dem Luxuspreis von über hundert Mark bezahlt worden.[2] An diesem feierlichen, ganz Paris erregenden Tage scheint der junge Meister seine Arrangementssuiten für einige Stunden beiseite getan und sich eine Erholung dekretiert zu haben, um sich, in Gesellschaft der Freunde, in der wogenden Menschenmenge dem allgemeinen Strome patriotischer Begeisterung zu überlassen. ‚120000 Mann Nationalgarde und 50000 Linientruppen waren aufgeboten, um den vom Arc de l'Etoile hereinkommenden und über den Konkordienplatz und die Brücke zu den Invaliden ziehenden Kondukt zu bilden. Wir sahen uns den Vorgang von der Terrasse des Tuileriengartens an, bei 10 Grad Kälte, die bei dem ewig langen Warten bald alle Stimmung und Poesie einfrieren ließen. Man hatte hier übrigens Gelegenheit zu beobachten, wie wenig Pietät für historische Erinnerungen beim

---

trois suites, und wieder: trois suites, deux suites usw. Außerdem Klavierauszüge mit und ohne Text usw. Auch von diesen traurigen Zeugen einer schmählichen Sklaverei sind die Autographen zum Teil erhalten und zu mehr oder minder hohen Preisen in den ‚Handel' gelangt. — [1] Ges. Schr. I, 233-34; ferner im Korrespondenzbericht für die ‚Dresdner Abendzeitung' vom 23. Febr. 1841, sowie in dem Aufsatz ‚Pariser Fatalitäten für Deutsche' für Lewalds ‚Europa'. — [2] Gelegentlich einer Berliner Autographenauktion am 8. Juni 1886. Die reimlosen Schlußverse (vielleicht zur Übersetzung ins Französische bestimmt?) lauten:

‚Doch was erblick' ich — jenes Denkmal dort, sieh' hin — was im Triumph man führt —
Ist's Beute, sind es stolze Siegstrophä'n, die er im fernen Land gewann?
Sein Ehrenbette schließt es ein — ein kleiner Hut dient ihm zur Zier —
der ihn dereinst getragen, der Kaiser kehrt zurück!'

Pariser vorhanden ist. Das Ganze ward von der Menge überhaupt nicht anders aufgefaßt, denn als ein großer Spektakel zu ihrer Belustigung'.[1]

Zu besserem Verständnis der besonderen Begegnung, die sich für ihn mit dieser seltsamen nationalen Feier verknüpfte, muß man wissen, daß sein dem Mitleiden stets weit offenes Herz ihn schon seit geraumer Zeit — mitten in aller eigenen Bedrängnis — einem noch unglücklicheren, halbverkommenen deutschen Landsmann mit Rat und Tat hatte beistehen lassen, mit dem er, wenn ihm sonst kein Almosen zur Verfügung stand, doch zum mindesten seinen Vorrat an Schnupftabak teilte! ‚Es war dies', so erzählt er selbst, ein junger Mann, der durch Gott weiß welchen betrübten Zufall nach Paris verschlagen worden war. Er besaß nicht gewöhnliche Kenntnisse, war Mediziner, Jurist, Schriftsteller, Dichter und Gelehrter; er verstand Goethes Faust vom Prolog im Himmel bis zum Chorus mysticus; konnte Rezepte schreiben und Prozesse führen, wie irgend einer, und führte den Beweis, daß der Mensch keine Seele habe'. Der reißende Fortgang seines kurzen Existenzkampfes in Paris, der nach Wagner ‚gewiß Lebensstoff für wenigstens zehn deutsche Residenzjahre enthielt', brachte den Unglücklichen zuletzt in das Hospital der Pitié, von wo aus er noch vor kurzem einen Brief an seinen, selbst so hilfsbedürftigen Beschützer gerichtet hatte. ‚So kam', fährt dessen Erzählung fort, ‚der 15. Dezember heran, der Tag der Einbringung der Asche Napoleons. Alle Welt weiß, daß Gott an diesem Tage die Pariser mit einer unerhörten Kälte beschenkte. Ich hatte vier Stunden auf der Estrade des Invalidenplatzes gefroren, und beneidete meinen wohlgeborgenen Landsmann, den ich unter einer der wärmenden Decken der Pitié glaubte. Der Unglückliche hatte sich aber nicht enthalten können, seinem historischen Forschungsdrange — denn er war auch Geschichtsschreiber — nachzugeben, um die Tatsache der Bestattung der kaiserlichen Überreste in persönlichen Augenschein zu nehmen. So wohl er daran tat, da er sonst leicht hätte verführt werden können, das Faktum dieser Bestattung ebenso gut zu leugnen, wie die Existenz der Seele, — so war doch die Kleidung des Ärmsten durchaus nicht für die Kälte dieses merkwürdigen Tages berechnet; sie war jedenfalls in einem der fröhlich durchlebten Sommer ihres Eigentümers angefertigt worden, und weigerte sich hartnäckig, den ziemlich ansehnlichen Gliedmaßen meines sonst so wohlbedachten Landsmannes hinreichendes Obdach zu gewähren. Er bot einen jammervollen Anblick dar, der mir durch Herz und Seele ging. Es mußte also für die dringendsten Bedürfnisse Rat geschafft werden. Es gelang mir, eine seiner geringsten Fähigkeiten in Anwendung zu bringen: der Philosoph, Jurist, Mediziner und Historiker — mußte Noten schreiben'.[2]

---

[1] Fr. Pecht, aus meiner Zeit I, 199. — [2] Daß es sich bei dieser Schilderung aus den ‚Pariser Fatalitäten' nicht etwa um eine fingierte Persönlichkeit handle, sondern um eine

Von den Vorgängen der Totenfeier des großen Kaisers im Dome der Invaliden absehend, zu welcher ‚die hinreißendsten Sänger der italienischen und französischen Oper sich bestimmt fühlten, Mozarts Requiem vorzutragen' und die entzückendsten Herzoginnen und Gräfinnen, ‚vor dem angebeteten Rubini und der bezaubernden Persiani dahinschmelzend, anstatt der Fächer, ihren Muff sinken ließen und sich auf ihren kostbaren Pelz zurücklehnten (denn in der Kirche war es am 15. Dezember 1840 kalt) und ganz wie in der Oper lispelten: ‚c'est ravissant' — geleiten wir den armen jungen Meister in sein Stübchen in der Rue du Helder zurück, wo er nach kurzer Unterbrechung den heißen Kampf mit seiner Tagelöhnerarbeit wieder aufnahm. O wie hatte er dabei mit Überdruß und Ekel zu ringen! Und als Gegengewicht dazu nur die stachelnde Sorge für die Erhaltung seines kleinen Hausstandes, die ihn unablässig wieder zur Arbeit trieb. Aus Dresden, wohin sein hoffnungskrankes Herz ihn über seine Notenblätter hinweg den sehnsuchtvollen Blick richten ließ, traf noch lange keine Antwort auf seine Sendung ein. Wer kannte dort den Komponisten? Er weilte fern vom Vaterlande, niemand wußte, wer er war. Und schon der bloße erste Anblick der ungeheueren Partitur durfte die Bequemlichkeit der Theaterdirektion leicht zu der bekannten Resolution bestimmen: ‚zur Darstellung nicht geeignet'. Noch einmal scheint er sich um diese Zeit an Meyerbeer gewendet zu haben, dessen Empfehlung hier im günstigen Fall ausschlaggebend sein konnte; und rührend wirkt auf uns das Zeichen einer dem Erfolg weit vorauseilenden Dankbarkeit, wenn er in dem Postskript eines launigen Briefchens an Robert Schumann aus den letzten Dezembertagen sich bei diesem für den großmächtigen Bühnenbeherrscher fürsprechend verwendet: ‚Lassen Sie doch Meyerbeer nicht mehr so herunterreißen; dem Manne verdank' ich alles, und zumal meine baldige grenzenlose Berühmtheit'. Denn zunächst verdankte er ihm tatsächlich noch gar nichts, außer den bittersten Enttäuschungen! Der eben erwähnte briefliche Gruß an Schumann ist übrigens seit Königsberg das erste wieder an diesen gerichtete Lebenszeichen, in wenig Zeilen ein tolles Capriccio voll Laune und Grandezza, sogleich im Eingange die Situation mit den Worten kennzeichnend: ‚Seit fast anderthalb Jahren bin ich in Paris; es geht mir herrlich, da ich noch nicht verhungert bin'. Von Rienzi ist darin mit keiner Silbe die Rede. Aber er hat gehört, Schumann habe soeben die Heineschen Grenadiere komponiert, und die Marseillaise komme darin vor. ‚Vorigen Winter habe ich sie auch komponiert, und zum Schluß auch die Marseillaise angebracht. Das hat etwas zu bedeuten!' Er erzählt dann mit prächtiger Ironie von den Schicksalen *seiner* Grenadiere: ‚Sie wurden hier und da gesungen und haben mir den Orden der Ehren-

wirkliche, leibhaftige, bemerken wir hier gegen laut gewordene Zweifel. Dem Meister war sogar noch in späten Zeiten der *Name* seines damaligen Schützlings gegenwärtig!

legion und 20000 Frks. jährliche Pension eingebracht, die ich direkt aus Louis Philippes Privatschatulle beziehe. Diese Ehren machen mich nicht stolz, und ich dediziere Ihnen hiermit ganz privatim meine Komposition noch einmal, trotzdem sie schon Heine gewidmet ist. In gleichem erkläre ich Ihnen, daß ich die Privatdedikation Ihrer Grenadiere annehme, und das Widmungsexemplar erwarte' . . .

Und mit einem nicht minder tollen, wundersamen Capriccio der Wirklichkeit, wie aus Hoffmannscher Märchenwelt, sollte das entbehrungsreiche Jahr der Vollendung des ‚Rienzi' seinen Abschluß finden. Hören wir darüber Pecht als Augenzeugen. ‚Das Jahr 1841 kam heran', so erzählt er, ‚da traf ich gerade am Neujahrsabend im Café mit Kietz zusammen, und er schlug mir vor, wir wollten bei Wagner, der sehr trübselig zu Hause sitze, ein Pickenick arrangieren, um den Sylvesterabend heiter zu verbringen. Gesagt, getan: Kietz war mit dem Sohne des berühmten Champagnerfabrikanten Moët befreundet, und sollte von da auf gemeinschaftliche Kosten einen Korb Champagner herbeischaffen; Brix, Anders und ich für kalte Küche sorgen. So trafen wir uns schwer beladen auf Brix' Stube und marschierten von da feierlich, Kietz mit dem Champagner voran, wir mit allerhand Fleischwaren, Chester und Roquefort, Wiener Brot und süßem Nachtisch bei dem nebenan wohnenden Wagnerschen Ehepaar ein. Die Überraschung war nicht gering, als uns seine Frau die Tür öffnete. Wagners, wie eine Stahlfeder wohl leicht niederzudrückendes, aber immer wieder doppelt energisch aufschnellendes Naturell war elastisch genug, um bald alle Not der Gegenwart zu vergessen. Sein Humor war von einer, durch seinen sächsischen Dialekt noch drolliger gemachten, liebenswürdigen Unerschöpflichkeit, die bei aller Neckerei doch nie die Linie überschritt, welche die Gegenwart von Frauen einzuhalten gebietet. Ja, er wurde mit seiner genialen Freiheit des Sinnes so begeistert und gehoben, daß er bei der zwölften Stunde Schlag auf einen Stuhl sprang, und von da herab eine mindestens dreißig Minuten dauernde geniale Weissagung improvisierte, in welcher er unser Aller dürftige Vergangenheit und Gegenwart mit der glänzenden Zukunft verglich, die unser warte, wobei er weder sich, noch uns schonte, sondern jeder sein Teil erhielt. Das sprudelte ihm aber so geistreich und witzig, so ohne alles Stocken und Besinnen von den Lippen, daß ich seither nie mehr so vollendet in Versen improvisieren gehört habe. Ich weiß nicht, ob er es je nachher wieder getan, das aber ist sicher, daß uns Allen nie wieder ein ähnlicher Genuß zuteil geworden.'

‚Zu Wagners menschlich liebenswürdigsten Zügen gehört es aber', fügt der Erzähler dieser Erinnerungen hinzu, ‚daß er den Freunden, die damals in seiner trübsten Periode nicht an ihm verzweifelt waren, auch seinerseits als weltberühmter Meister immer die alte Treue erhielt, sie nie vergaß oder verleugnete!'

Dem Beginn des Jahres 1841 gehört, bei fortwährendem Lohn- und Frondienst für Schlesinger, die ausführliche Abhandlung ‚de l'Ouverture‘ an (in der Gazette musicale vom 10., 14., 17. Januar erschienen). Seine Beiträge für das Schlesingersche Blatt sind leicht in zwei verschiedene Gruppen zu sondern: die einen (‚Über deutsches Musikwesen‘, ‚über die Ouvertüre‘), bei allem begeisterten Schwung der Darstellung, von mehr objektiv ästhetischer, technisch-musikalischer Art, die anderen in jenem wunderbar freien Spiel des Humors und der Phantasie das Subjekt der Kunst, die Natur des Künstlers und seiner Beziehungen zur modernen Kunstöffentlichkeit, psychologisch und philosophisch ergründend. Zu letzterer Gruppe gehörte bereits der Artikel ‚du métier de virtuose usw.‘ (‚Der Virtuos und der Künstler‘), mit dem charakteristischen Nebentitel ‚fantaisie esthétique d'un musicien‘. Der letztere Zusatz scheint den Gedanken im Keime anzukündigen, eine Folge von Artikeln verwandter Beschaffenheit als die Ausstrahlungen eines ganz bestimmten Subjektes zu geben, und somit auch auf diesem Gebiete zu einer Art von Objektivität und Abstreifung des rein Persönlichen zu gelangen. Aus einem derartigen Bedürfnis scheint zunächst der Kollektivtitel: ‚Grillen aus dem Tagebuch eines armen Musikers‘ entstanden zu sein, das am Ende, unter konsequentem Vorschreiten in der gleichen Richtung, zu dem ‚Tagebuch eines verstorbenen Musikers‘ wird: Caprices esthétiques, extrait du journal d'un musicien défunt‘. Unter dieser, von allem Persönlichen befreiten Gesamtüberschrift, war die Möglichkeit so intimer Mitteilungen aus dem eigensten Innern geschaffen, als sie uns z. B. in dem echtesten Gold des Aufsatzes: ‚der Künstler und die Öffentlichkeit‘ vorliegen. Wer war nun dieser ‚verstorbene Musiker?‘ Darauf ließ sich nur in Form eines Lebensberichtes, einer einleitenden Erzählung antworten. Hatte bereits die Novelle ‚eine Pilgerfahrt zu Beethoven‘ in dem ausgebreiteten Leserkreise der Gazette musicale ein nicht geringes Aufsehen erregt, so entstand aus der klaren Empfindung, unter dem harten Drucke der Not in der Tat ein anderer geworden zu sein, als bei seinem ersten Eintritt in die Weltstadt, in seiner schaffenden Phantasie das Bild einer zweiten Kunstnovelle, im Zusammenhang mit jener ersten: ‚Das Ende eines deutschen Musikers in Paris‘. ‚Hierin stellte ich, in erdichteten Zügen und mit ziemlichem Humor, meine eigenen Schicksale in Paris bis zum wirklichen Hungertode, dem ich glücklicherweise allerdings entgangen war, dar‘. Der früheste Entwurf dazu, vielleicht anfangs wirklich nur als eine Art Einleitung gedacht, scheint bereits aus dem Spätherbst 1840, gleich nach Vollendung des ‚Rienzi‘, zu stammen; gewisse ergreifende Züge der späteren Ausführung, die Episode mit dem Hunde, dessen Abfall und Flucht vor seinem eigenen Herrn, dieser bitter tragische Zug einer völligen Vereinsamung des Helden, fehlen darin noch ganz. Die wiederauftauchende typische Gestalt des Engländers dagegen ist, als äußere Verknüpfung beider

Erzählungen, bereits vorhanden. Da dieser Entwurf unseres Wissens bisher nur in einer Berliner Zeitung zum Abdruck gelangt ist, fügen wir ihn an dieser Stelle ein: ‚Wie ein armer Musiker in Paris starb. Ich hab' ihn hinaustragen helfen. Es war eine gute Seele. Allgemeines Urteil über ihn. Wie ich mit ihm zusammentraf. Was er mir erzählte, das ihn hergetrieben habe. Was er hier suche und wolle? Seine Erklärungen, Hoffnungen auf Publikum usw. Meine Entgegnungen. Wir streiten uns. Er sagt mir die Freundschaft auf. Lange sehen wir uns nicht. Endlich begegne ich ihm einmal in den Champs Elysées; er deliberiert, ob er dem Polichinelltheater eine Oper anbieten solle. Sehr unglücklich. Neue Zwistigkeiten; affektierte Frivolität von mir bekämpft; er spricht von Quadrillen und weint dazu. Ich werde teilnehmend. Er verschließt sich mir und enteilt. Lange Zeit kann ich ihn nicht wiederfinden. Erhalte endlich Einladung und Nachricht, daß er auf dem Tode läge. Wie ich ihn finde. Seine Bekenntnisse; Spuren von Wahnsinn; den Teufel aufgesucht — den Engländer gefunden. Was ihm mit diesem passiert ist. Entschluß zum Selbstmord gefaßt; Ausführung nicht für nötig gehalten; hat eingesehen, daß eine Herzgeschwulst seinem Leben von selbst ein Ende machen werde. Vorgenommen, in Gott und der reinen Kunst selig versterben zu wollen. Letzte Gedanken über die hohe Kunst. Er übergibt mir sein Tagebuch — Grillen eines armen Musikers; — wünscht ehrlich begraben zu werden und — stirbt. Hinterläßt viele Schulden, zur Deckung derselben soll das Honorar für die mitzuteilenden Grillen aus seinem Tagebuche bestimmt sein. Mit der nächsten Nummer soll sie beginnen'. — Es folgt noch das skizzierte Fragment eines Dialogs. ‚Ich: Du kannst es nicht ändern! — Er: So wird es mir vergönnt sein, daran zu sterben! — Er starb auf dem Berg der Märtyrer als Martyr seines Glaubens, den ihm allerdings niemand bestritten, als der Hunger'. — In ihrer Vereinigung ergeben beide Novellen, die ‚Pilgerfahrt zu Beethoven' und das ‚Ende in Paris', die bisherige ideelle Lebensgeschichte des Künstlers. Daß aber auch die realen Voraussetzungen der Begebenheiten von Zug zu Zug durchlebt sind, das verleiht der Geschichte des deutschen Musikers in Paris, bei aller phantastischen Exzentrizität der Vorgänge, ihre fast grausame Naturwahrheit.[1] Der ‚Schrei der Empörung' gegen die umgebenden Kunstzustände

[1] Wir gedachten bereits S. 345 des Denkmals, welches Wagner am Schluß der Novelle den Freunden Lehrs und Kietz gesetzt hat, indem er den Sarg des armen Musikers durch einen Philologen und einen Maler auf den Friedhof des Montmartre geleiten läßt. In der Wirklichkeit hätte es leicht umgekehrt sich zutragen können, nämlich daß der Musiker dem Philologen den letzten Dienst erwies; aber Wagner war, wie bereits erwähnt, bei dem Tode des Getreuen nicht mehr in Paris anwesend. Unter der Zahl derer, die dem armen Lehrs auf den Kirchhof des Mont Parnasse das Geleit gaben, werden uns genannt: ‚der Maler Kietz aus Dresden, der ihn nach seinem Ableben gezeichnet, Anders, sein ältester

wird in ihr vernehmlich laut. ‚Meinen wenigen treuen Freunden, mit denen ich in trübselig traulicher Zurückgezogenheit des Abends bei mir mich zusammenfand, hatte ich hiermit zugleich aber ausgesprochen, daß von mir vollständig mit jedem Wunsche und jeder Aussicht auf Paris gebrochen, und der junge Mann, der mit jenem Wunsch und mit jener Aussicht nach Paris kam, wirklich des Todes gestorben sei'.

Wir haben diese Angabe durchaus wörtlich zu nehmen. Aus seinem eigenen Innern war jedes fernere, auf Pariser Erfolge gerichtete Verlangen von Grund aus gewichen. Aber Paris selbst ließ ihn nicht so leichten Kaufes frei. Das drängende Lebensbedürfnis hielt ihn mit eisernen Banden umklammert und verwies ihn gebieterisch immer wieder auf die nächste Umgebung. Somit sah er sich veranlaßt, genau in denselben Tagen, in denen sein ‚Musicien étranger à Paris' in den Spalten der Revue et Gazette musicale gedruckt erschien (nämlich in den Nummern vom 31. Januar, 7. und 11. Februar), bei gebotener günstiger Gelegenheit zum erstenmal wirklich mit einer seiner Kompositionen vor das Pariser Publikum zu treten. Schlesinger bot, als Herausgeber der Gazette musicale, seinen Abonnenten alljährlich eine Serie von Vokal- und Instrumentalkonzerten, in der Salle St. Honoré, deren neuntes, am 4. Februar 1841, durch den Umstand, daß sein Programm fast ausschließlich von Deutschen ausgefüllt war, einen besonderen ‚parfum allemand' erhielt. Die noch ganz jugendliche, viel gefeierte Sängerin Sophie Löwe (nachmalige Fürstin Lichtenstein) sang darin Beethovens ‚Adelaide' und eine Arie aus Persianis ‚Inez de Castro'; Kathinka Heinefetter, die jüngste der nicht unberühmten drei Schwestern gleichen Namens, Schuberts ‚Wanderer' und eine unvermeidliche Arie aus ‚Robert'; zu den sonstigen Mitwirkenden gehörte u. a. der Klaviervirtuose Mr. Charles Hallé. Zur Einleitung des Ganzen sollte eine Ouvertüre Wagners dienen: da die ‚Faustouvertüre' bei diesem Anlaß unbedenklich ausgeschlossen war, schien die Wahl einzig wiederum auf die ‚Kolumbus'-Ouvertüre entfallen zu müssen. Das besondere Mißgeschick, worunter das Tonstück bei dieser Vorführung zu leiden hatte, wird aus den gleichzeitigen öffentlichen Besprechungen klar ersichtlich. Der Musikkritiker des ‚Artiste' (A. Specht) faßt seine daraus gewonnenen Eindrücke zusammen, wie folgt: ‚Der Komponist der Ouvertüre ›Christoph Kolumbus‹, Herr Richard Wagner, ist einer der hervorragendsten Mitarbeiter der Gazette musicale. Wir waren begierig, uns nach diesem Tonstück ein Urteil über die Anwendung seiner, letzthin so geistvoll von ihm dargelegten Theorien über die Ouvertüre zu bilden. Die Kolumbusouvertüre gliedert sich in zwei Hauptmomente: der erstere schildert die Schwankungen und Entmutigungen in der Seele des Helden,

Freund, Hahn aus Breslau, der ihm den letzten Arzt noch zugeführt, Dr. Dübner und Avenarius' Briefe von und an Lobeck und Lehrs I, S. 326).

dessen beharrliches Festhalten an seinem Gedanken durch eine Stimme von oben geleitet wird. Unglücklicherweise war das zum Ausdruck dieser Idee bestimmte leitende Thema den Trompeten anvertraut, welche bei dessen Ausführung konsequent umschlugen. Der eigentliche Sinn und Gehalt der sehr geschickt ausgeführten Komposition ward daher nur einer sehr kleinen Anzahl ernstlicher Zuhörer verständlich. Die Gedanken sind vornehm, von künstlerischer Vollendung, und das sehr kurze Schlußallegro bringt mit großer Erhebung den Sieg des Kolumbus zum Ausdruck. Das Orchester des Herrn Valentino ist Herrn Wagner eine Rehabilitation schuldig'. Ähnlich äußerte sich der Berichterstatter der Gazette musicale, Mr. Henri Blanchard:[1] wogegen Berlioz in seinem eingehenden (auch in deutschen Musikzeitungen reproduzierten)[2] Bericht im Journal des Débats über dieses Konzert es vorzog, die Ouvertüre gänzlich mit Stillschweigen zu übergehen. Die Hauptaufmerksamkeit der Zuhörer, meldet er, sei den Vorträgen des Frl. Löwe zugewendet gewesen, und selbst die vorzüglichen Leistungen des Herrn Hallé darüber kaum beachtet worden.

Eine sehr detaillierte und lebendige, wenn auch im einzelnen mancher Berichtigung bedürftige Schilderung des Ereignisses gibt wiederum Pecht in seinen mehrfach zitierten Aufzeichnungen. ‚Ich erinnere mich leider durchaus nicht mehr, welche seiner Kompositionen es war, die er den Musikern der populären Konzerte einstudieren durfte; wahrscheinlich war es die Faustouvertüre.[3] Da sich der Ertrinkende an einem Strohhalm festhält, so hatten er und seine Frau ihre letzten Hoffnungen für ein Durchdringen in Paris auf diese Aufführung gesetzt.[4] Weil Wagner selber dirigierte,[5] so bekam ich die

[1] Wir geben seine an das Tonstück geknüpften Betrachtungen hier im Original: ‚Ce morceau, qui a plutôt le caractère et la forme d'une introduction, mérite-t-il bien la définition d'ouverture que l'auteur a si bien définie dernièrement dans la Gazette Musicale? A-t-il voulu peindre l'infini de la pleine mer, de l'horizon qui semblait sans but aux compagnons du célèbre navigateur, par le trémolo aigu des violons? Les entrées d'instruments de cuivre reviennent trop uniformément et avec trop d'obstination; d'ailleurs, leurs discordances qui choquaient les oreilles exercées et délicates n'ont pas permis d'apprécier à sa juste valeur le travail de M. Wagner qui, malgré ce contretemps, nous a paru l'oeuvre d'un artiste ayant des idées larges, assises, et connaissant bien les ressources de l'instrumentation moderne'. — [2] Neue Zeitschrift für Musik 1841, I, S. 109. — [3] Erster Irrtum! Die Faust-Ouvertüre ist in Paris nicht zur Aufführung gelangt! — [4] Ungenau; ist auch die Situation im allgemeinen richtig gekennzeichnet, so haben wir uns doch im vorhergehenden davon überzeugt, daß Wagner es eben jetzt auf ein eigentliches Durchdringen in Paris nicht mehr abgesehen hatte. Doch ist allerdings nicht zu übersehen, daß der in den rein persönlichen Dingen ziemlich zuverlässig erscheinende Erzähler sich der Wendung bedient: ‚er und seine Frau'. Es mag sich daher mehr um eine ‚letzte Hoffnung' Minnas, als des Meisters selber, gehandelt haben. — [5] Zweiter Irrtum! Wagner hat

Aufgabe, seine Frau in das Konzert zu begleiten,[1] während sich die übrigen Freunde da und dort im Saal als Claqueurs (!) verteilten.[2] Es war schon ziemlich gefüllt, als wir Beide ankamen und uns in die Mitte des Parterres setzten. Sie, deren Existenz an dem Erfolge hing, natürlich schon in großer Aufregung und mit klopfendem Herzen. Der dunkle Saal ward voll und voller, besonders auch von deutschen Landsleuten; endlich ging es an. Ich war selber im höchsten Grade gespannt, endlich Wagnersche Musik aufführen zu hören. Man denke sich dieselbe nun aber vor einer an Bellini, Donizetti und Rossini gewöhnten Zuhörerschaft! Verstand ich davon ebenso wenig wie das übrige Publikum, so galt das leider auch von den Musikern selber. Diese letzteren hatten das ihnen gänzlich unfaßliche Stück schon mit großem Widerwillen einstudiert oder vielmehr *nicht* studiert; denn bei einem Eintreten der Trompeten warfen sie so schändlich um, daß das bis dahin mäuschenstill gebliebene Auditorium unruhig zu werden und zu zischen anfing. Der armen Frau Wagner, die bis dahin atemlos, mit stockendem Herzen dagesessen, stürzten sofort die Tränen aus den Augen; sie war einer Ohnmacht nahe und zog die Aufmerksamkeit aller um uns Herumsitzenden auf sich. In meiner grenzenlosen Verlegenheit wußte ich kein anderes Mittel, als grob zu werden, und sagte ihr also, ich begriffe sie gar nicht, da sie, auf der Bühne aufgewachsen, doch mehr Tapferkeit haben müßte, als sich über schlechte Musikanten zu entsetzen. Diese Brutalität machte indes die beabsichtigte Wirkung; im Zorn darüber faßte sie sich wieder etwas, und wir konnten unseren Rückzug ungehindert bewerkstelligen. Wir waren kaum aus dem Hause, so kamen nacheinander Wagner und die übrigen Freunde, er eigentlich weniger niedergeschlagen als unmutig, daß auch diese letzte Hoffnung gescheitert war. Wir Alle begleiteten das Ehepaar jetzt

---

die Aufführung seiner Ouvertüre *nicht selbst dirigiert*; die Leitung lag in den Händen des gewöhnlichen Dirigenten. Ob er sie, wie Pecht behauptet, selbst *einstudiert* oder einen Einfluß auf das Studium gehabt habe, muß dahingestellt bleiben. Daß der Komponist die Proben und die Aufführung seines Werkes persönlich dirigiere, ohne daß der eigentliche Chef des Orchesters seine Eigenliebe dadurch im mindesten gekränkt fühle, führt Berlioz in seinem ersten musikalischen Brief aus Deutschland 1843 als eine daselbst von ihm wahrgenommene, von allen Pariser Gewohnheiten abweichende, nachahmungswerte Sitte an. Noch 1861 war es dagegen Wagner in Paris durchaus *unmöglich*, irgend einen Einfluß auf die Orchesterleitung seines Tannhäuser in den Proben zu erhalten! — [1] Ohne Zweifel richtig; offenbar war der Komponist des aufzuführenden Tonstückes, auch *ohne* selbst zu dirigieren, dennoch veranlaßt oder genötigt, im Interesse seines Werkes bereits vor Beginn des Konzertes an Ort und Stelle zu sein. — [2] Mindestens *ungenau*, durch Verwechselung etwaiger subjektiver Wünsche und Vorstellungen mit der Wirklichkeit; an ein so unmögliches Unternehmen, wie die künstliche Leitung der Beifallsäußerungen eines Pariser Konzertpublikums auf dessen eigenem Grund und Boden können die vier bis fünf persönlichen Freunde des jungen Meisters beim besten Willen im Ernst nicht gedacht haben! — Von hier ab gedenken wir nun den Bericht des Erzählers nicht mehr von Satz zu Satz durch unsere Bemerkungen zu unterbrechen.

nach Hause, um es zu trösten. Wir wollten uns nun zurückziehen; Wagner aber bat uns, ihn nur jetzt nicht allein zu lassen, und indem er, natürlich tapfer von uns sekundiert, seinem Ärger über die elenden Musikanten Luft machte, gelang es ihm bald die Fassung wiederzufinden. Nie habe ich ihn hinreißend liebenswürdiger gesehen, als in der Art, wie er diese Niederlage aufnahm. Hier offenbarte sich wieder die unvergleichliche Elastizität und der unbeugsame Mut seiner Natur. Der vollständigste Galgenhumor ging ihm nicht einen Augenblick aus, sobald wir nur erst wieder bei ihm daheim saßen. Diesmal lachte er wirklich mit dem einen Auge schon wieder, während er mit dem anderen noch weinte. Die angeborene unbesiegliche Tapferkeit verließ ihn keinen Moment. Ein kleines Abendessen hatte in Erwartung des Erfolges schon bereit gestanden; jetzt trösteten wir uns an ihm über die Niederlage, die uns allen ja gleich nahe ging. Um so mehr, als wir fühlten, daß sie nicht verdient war, daß hier wohl eine bedeutende Kraft ein edles und hohes Ziel angestrebt hatte. Das weckte aber auch unseren Trotz, und so brachten wir es durch lebhaftes Aussprechen dieses unverminderten, ja im Gegenteil, gestärkten Glaubens an sein Talent, durch Scherze und lustige Einfälle dahin, daß wir den Komponisten um Mitternacht ziemlich getröstet, wenigstens seines Genies sicherer als je, verlassen konnten'.

Der neuerdings erfahrene Mißerfolg konnte ihn nur in der bereits gefaßten Überzeugung bestärken, von ferneren Pariser Unternehmungen absehend, seine Hoffnungen einzig noch auf Deutschland zu richten. Wenn nur dieses Deutschland selber ihn nicht immer wieder auf die ihn umgebende fremde Welt zurückgewiesen hätte! Einzig hieraus haben wir uns manche immer noch eintretende Schwankung in seinen Plänen zu erklären. Noch immer war keine Nachricht über Annahme oder Nichtannahme seines ‚Rienzi' verlautbart, und die Erfahrung einer allgemeinen Schreibescheu selbst wohlgesinnter, aber vielbeschäftigter und dem jungen Künstler noch ganz fernstehender Personen, in einer noch ganz unentschiedenen Sache, an sich keine unbegreifliche Erscheinung. Nur ist leicht vorzustellen, wie schwer diese Enthaltung für den Vereinsamten ins Gewicht fiel, dem ein jedes geringfügige Zeichen teilnehmenden Wohlwollens in seiner schwierigen Lage von der größten Bedeutung gewesen wäre. Einstweilen saß er immer noch über den Arrangements aus dem ‚Guitarrero' gebeugt und dabei immer noch in der schwierigsten finanziellen Lage. Nach so langer Unterbrechung wandte er sich mit ihrer Darlegung am 22. Februar[1] vertrauensvoll wieder an Avenarius: ‚Schlesinger, für den ich im ganzen für 3000 Frs. Arbeit übernommen habe, nämlich sämtliche Arrange-

[1] Dieser Brief ist von ihm versehentlich mit der Jahreszahl 1840 versehen, doch stimmen sowohl der Poststempel, als auch das auf der Rückseite vorhandene Konzept der Antwort, von Avenarius' Handschrift, in der richtigen Jahreszahl 1841 deutlichst überein.

ments von zwei Opern, der ›Favorite‹ und des ›Guitarrero‹, hat mir die Hälfte, 1500 Frs., schon bar ausgezahlt; da ich jetzt eben erst darüber komme, die zweite Oper anzufangen, so fürchte ich aber, und zwar aus triftigen Gründen, daß ich jetzt nicht sobald wieder eine ordentliche Zahlung erhalten kann, und hätte aus einigen Privatgründen es gern gesehen, wenn ich jetzt nicht nötig hätte, ihn eher wieder um Geld anzugehen, als bis ich mit allem fertig bin und das Ganze zu fordern habe.‘ Unter diesen Gründen führt er nur einen an, der aber genügt, um einen heutigen Leser in teilnehmende Empörung zu versetzen. Er habe erst heute noch erfahren, daß Schlesinger gewöhnlich für derartige Arrangements fast die Hälfte mehr gezahlt und somit seine Notlage auf das schamloseste ausgenutzt habe! ‚Ich möchte‘, fährt er dann fort, ‚diese Notiz benutzen, um mit Schlesinger ein ernstes Wort über eine Honorarerhöhung zu sprechen, was ich aber unmöglich kann, wenn ich komme, ihn um einen bedeutenden Vorschuß zu bitten‘. Leider war Avenarius zu der erbetenen Hilfeleistung nicht in der Lage; doch zeigt seine im Konzept erhaltene Antwort wenigstens die gebührende Teilnahme[1] und gibt ihm den Rat, sich von Schlesinger ein ‚Billet‘ (d. h. einen Wechsel) auf den Mai oder Juni als Abschlagszahlung auf den ‚Guitarrero‘ geben zu lassen. ‚Dadurch ersparen Sie ihm für den Augenblick eine Zahlung barer Gelder, die er stets gern vermeidet, und ich werde dann sehen behilflich zu sein, das Billet ohne großen Verlust zu eskomptieren‘.

Unter den von ihm in Sachen des ‚Rienzi‘ angegangenen Dresdener Autoritäten war der Erste, der sich zu einer Erwiderung herbeiließ, der als Theatersekretär funktionierende Hofrat Winkler, alias Theodor Hell (S. 60), ein wunderliches Exemplar aus Dresdens verzopftester Periode, übrigens im Rufe eines zweideutigen und unzuverlässigen Charakters stehend und in seinem Verkehr mit Wagner durch ein seltsames Gemisch von Teilnahme und Egoismus geleitet.[2] Er berief sich auf eine bereits abgegangene offizielle Beantwortung von Wagners Schreiben, welche dieser nie erhalten hatte, und meldete privatim verschiedene, die Entscheidung der Generalintendanz erschwerende Bedenken gegen die religiös-katholische Partie des Textes, insofern darin Papst, Kirche und Priestertum direkt oder indirekt ins Spiel gezogen seien. Auch

[1] ‚Glauben Sie mir, lieber Wagner‘, so lautet die Antwort, ‚daß vielleicht keiner Ihrer Verwandten bereitwilliger sein würde, Ihnen durch einen Vorschuß nützlich zu sein, als ich. Aber ich habe keine Gelder disponibel, — was mir die Handlung abwirft, gebrauche ich für mein doch so bescheidenes häusliches Leben in regelmäßigen Raten, welche ich von derselben beziehe, und die Fonds der Handlung stehen nicht zu meiner persönlichen Verfügung.‘ —

[2] Und selbst dieses bloße eine Gran von Teilnahme hat ihm Wagner mit Dankbarkeit gelohnt. ‚Der Mensch — bei allem Egoismus — ist mir doch immer wichtig gewesen, und hat seinen Anteil an dem glücklichen Gang meiner Angelegenheiten‘, schreibt er mehrere Jahre später, als er einmal die Gelegenheit hat (und tatsächlich wahrnimmt), sich ihm gefällig zu erweisen!

behauptete er — infolge nachlässiger Information —, der Partitur sei kein Textbuch beigegeben und in diesem Übelstande der Aufschub der Entscheidung begründet gewesen. Er nötigte dadurch den jungen Meister zu der unerhörten Arbeit einer erneuten Abschrift des verloren geglaubten Textbuches, mit einigen erläuternden Bemerkungen und Modifikationen, um jedem erdenklichen Anstoß im voraus zu begegnen, die er ihm mit einem zweiten dringlichen Briefe einsandte. Eine Bleistiftnotiz der Direktion auf Wagners Brief zeigt aber an, daß Partitur und Textbuch (zu dessen abermaliger eigenhändiger Herstellung man den Autor gezwungen) inzwischen ruhig beim Kapellmeister Reißiger gelegen!![1]. Von einer hoffnungerweckenden Unterredung, die er in Sachen des ‚Rienzi' mit der Schröder-Devrient gehabt, hatte Laube aus Leipzig gemeldet; und der alte Hausfreund der Geyerschen Familie, der Regisseur und Kostümier Ferdinand Heine (S. 61, 346,[2] in seiner Korrespondenz mit dem ihm ebenfalls näher bekannten Kietz dann und wann ein Zeichen seines wohlwollenden Gedenkens an Wagners Angelegenheit mit einfließen lassen. Das war aber auch alles. Seine wiederholten Versuche, das entsetzlich langsame Hoftheatertempo, mit dem die Sache in Angriff genommen (oder zunächst vielmehr vollständig vernachlässigt) wurde, im Sinne eines Accelerando zu beeinflussen, seine dringenden, zum Teil ziemlich drastischen Anrufe an Reißiger, die Schröder-Devrient, Tichatschek[3] fanden nur sehr allmählich ein Echo oder blieben, auf schriftlichem Wege, ganz unbeantwortet. ‚Sie schweigen, Herr Fischer schweigt — und fast fürchte ich, alles würde schweigen, wenn ich nicht Berichte in die Abendzeitung schriebe

[1] So meldet R. Prölß nach dem Befunde der Akten des Dresdener Theaterarchivs. — [2] Auf die Intimität der Beziehungen Heines zum Geyerschen Hause deutet u. a. die Anspielung Wagners auf einen Vorgang aus seiner frühesten Kinderzeit: in seinem ersten Briefe an ihn vom 18. März 1841 erinnert er ihn an die ‚Amüsements, die ich Ihnen in meiner Jugend bereitete, als ich in einer gewissen Situation neben einem gewissen Wagen einherlief'. Leider sind wir über den Vorgang, auf den hier angespielt wird, nicht näher unterrichtet! — [3] In zartester Weise zeigt er sich gegen Tichatschek mit der Sorge beschäftigt, ob die ihm zuerteilte Partie dem Geiste und den Anforderungen seines Geschmackes entspräche. Kein Theater der Welt, außer der Dresdener Hofoper, vermöge ihm Künstler von dem mächtigen dramatischen Wuchs eines Tichatschek oder der Schröder-Devrient zu gewähren. Wie aber wäre es möglich, sich mit Hingebung einer Aufgabe zu unterziehen, die seiner Neigung nicht gewiß sei: frei müsse der Künstler sein, solle er dem Studium einer Partie Liebe und Wärme widmen! Der Rienzi, der seinem lebendigsten Innern entsprungen, solle im vollsten Sinne des Wortes Held sein, — ein hochbegeisterter Schwärmer, der, wie ein blitzender Lichtstrahl, unter einem tief gesunkenen entarteten Volke erschiene, das zu erleuchten und emporzuheben er sich berufen hält. Dieser Rienzi sei zur Zeit seines großen Unternehmens in dem jugendlichsten Alter von achtundzwanzig Jahren gestanden; dieser Umstand, sowie Wagners besondere Meinung von dem mannigfaltigen Charakter der Tenorstimme hätten ihn bewogen, die Partie für Tenor zu schreiben; er trete damit aus dem Kreis der gewöhnlichen Ansicht, die Tenorstimme entspräche ausschließlich nur dem Charakter der Liebhaber, heraus usw.

und französische Komödien besorgte', hören wir ihn noch neun Monate später mit trauriger Bitterkeit klagen.[1]

Mit den ‚französischen Komödien' und ‚Berichten in die Abendzeitung' hatte es die folgende, für den bedrängten Rienzi-Komponisten oft recht belästigende Bewandtnis. Nach zwei verschiedenen Seiten hin war die Auswahl und Vermittelung der ersteren eine der wenigen ihm gebotenen Gelegenheiten, von dem Zentralpunkte europäischer Theaterkunst aus solchen Freunden und Gönnern eine Gegengefälligkeit zu erweisen, deren Beziehungen zu ihm noch so wenig durch die Erkenntnis seines Genius und dagegen vielmehr durch das rein persönliche Interesse geregelt wurden! Nach zwei verschiedenen, ja entgegengesetzten Richtungen hin: das ‚junge' Deutschland, wie das überlebte zopfige, war ohne den Lebensnerv ‚französischer Komödien' nicht zu denken! ‚Hier, wertester Laube, erhalten Sie Stücke, die ich nach Ihrem Verlangen Ihnen sous bande zuschicke', heißt es in einem Briefe Wagners vom 13. März.[2] ‚Die Auswahl machte mich zuerst verlegen; ich ergriff jedoch das beste Auskunftsmittel und durchlief das Repertoire der Theater während der letzten Monate, wählte die Stücke, die am meisten gegeben und am meisten besprochen sind, und war, als ich sie endlich gekauft, so glücklich, meine Auswahl von jemandem, der in allen Theatern gewesen war, belobt zu sehen. Das Geld dazu habe ich mir' (ersichtlich nach Laubes Vorschrift!) ‚von Heine geben lassen'. Ein zweiter, nicht minder begieriger Reflektant auf die neueste Pariser theatralische Ware war nun aber der soeben erwähnte Dresdener Hofrat Winkler, mit dem ein halbwegs regelmäßiger Verkehr in Sachen des ‚Rienzi' sich nur durch das Opfer einer sorgsamen Behandlung des alten Herrn und ein geduldiges Aufsichnehmen der unerhörtesten Zumutungen ermöglichen ließ, womit dieser den, zur Zeit fast einzig auf seine Teilnahmsbezeigungen angewiesenen, jungen Meister das ganze Jahr 1841 hindurch an den altersgebrechlichen Triumphkarren seiner — stets korrespondenzbedürftigen — ‚Abendzeitung' zu fesseln verstand! Nicht weniger als zehn solcher umfänglicher Pariser Korrespondenzen hat damals Wagner, einzig um des Schicksales seines ‚Rienzi' willen, in der Zeit vom 23. Februar bis 31. Dezember 1841 aus bitterer Not und Sorge heraus[3] an das Dresdener Blatt eingesandt, — ungerechnet

[1] An Ferdinand Heine (Briefe an Uhlig, Fischer und Heine, S. 387). — [2] Original im Besitze des Herrn Alfred Bovet (Valentigney). — [3] Die sogleich in der ersten dieser Korrespondenzen enthaltene Anspielung auf die ‚düsteren, unbegreiflichen Rechnungen des Mont de Piété' (S. 369) erfüllt den eingeweihten heutigen Leser mit trauriger Teilnahme an den schweren Bedrückungen seiner damaligen Lage. Dazu steht es nun wieder in schneidendem Kontrast zu erfahren, wie die Originalhandschrift des darbenden jungen Künstlers vierzig Jahre später (am 8. Juni 1886) in Berlin öffentlich als ‚Autograph' für den Taxationswert von einhundert Mark (warum denn nicht gleich fünfhundert oder tausend? — war sie wirklich nicht mehr wert?) verhandelt worden ist!

die ebenfalls darin abgedruckten deutschen Originale seiner beiden Pariser Novellen. Nur zwei davon[1] sind nachmals durch die sichtende Hand des Meisters der Aufnahme in den ersten Band der ‚Gesammelten Schriften' für würdig befunden; das Brillantfeuerwerk des Witzes und der Phantasie, der Sprühfunkenregen genialer Bemerkungen und Beobachtungen der übrigen aber, bis zu dem dereinstigen Zeitpunkt einer vollständigen Zusammenstellung der literarischen Kundgebungen des ‚jungen Wagner', im Schutt und Moder der Theodor Hellschen Zeitung begraben!

Der soeben erwähnten brieflichen Nachricht an den Leipziger Freund sind auch einige vertrauliche persönliche Mitteilungen eingeflochten. Wir erfahren daraus, wie mit dem ersten schönen Frühling auch stets das Unglück wieder losgehe: die Arbeit gehe zu Ende und es sei keine neue zu erhoffen. Dabei sei er aber noch nicht aus seinen Schulden heraus, und habe zum Unglück seine Unbekanntschaft mit den französischen Einrichtungen dadurch büßen müssen, daß er acht Tage zu spät sein Logis in der Helderstraße kündigte, wodurch sein Plan, sich diesen Sommer wohlfeil auf dem Lande einzurichten, vereitelt worden sei. Auch von dem Schwager Friedrich Brockhaus ist darin die Rede: ‚von ihm habe ich noch keine Antwort — oh, ich kenne die Leute!'[2] Seine hiesige Schriftstellerei, so nützlich sie ihm sonst sei, bringe ihm wenig ein. Dabei sei es ein Elend, so gar nichts vor sich zu sehen, was ihn als Musiker reüssieren lassen könnte: er müsse durchaus darauf bedacht sein, Anfang künftigen Winters einen großen entscheidenden Schritt zu wagen. ‚Ich muß ein großes Konzert mit dem Konservatoire-Orchester und Chor geben, worin ich meine besten Sachen aufführe; sonst lernt man mich hier nie kennen. Dazu kann mir aber nur eine günstige Entwickelung meiner Dresdener Angelegenheit verhelfen. Wie lange wird das nur dauern!! Drei Monate haben die Leute nun schon meine Sachen, und noch ist mir nicht ein einziges direktes Wort zugekommen. Ich möchte nur wissen, was sie brüten!' Von den Pariser Freunden erwähnt der Schluß des Briefes der in einigen Tagen bevorstehenden Abreise Pechts aus Paris: er habe ein hübsches Bild zur (alljährlichen) Ausstellung geliefert: der Zusatz, daß er spannungsvoll (?) die Entscheidung

[1] ‚Le Freischutz, Bericht nach Deutschland' Ges. Schr. I, 274-98 und: ‚Bericht über eine neue Pariser Oper: La reine de Chypre von Halevy' I, 301-19. — [2] Vgl. die hierhergehörige Mitteilung W. Tapperts: ‚Aus Paris schrieb Wagner einmal an seinen reichen Schwager Friedrich Brockhaus in Leipzig, — der Not gehorchend, kaum dem eignen Trieb. Wie der Bescheid ausgefallen, entnehmen wir der im Entwurf vorhandenen Antwort. Brockhaus machte die Gewährung einer materiellen Beihilfe davon abhängig, daß Wagner seine Lebensrichtung ändere!! Wie oft mag dem Ärmsten diese Bedingung gestellt worden sein! Danken wir Gott, daß er außerstande war, sie zu erfüllen! Bemerkenswert erscheint folgende Stelle in Wagners Erwiderung: ‚Hätte ich das Glück gehabt, in Leipzig Musikdirektor zu werden, so wäre ich nie auf den ausschweifenden Plan verfallen, in Paris mein Glück zu versuchen' W. Tappert im Musikal. Wochenblatt, Jahrgang 1888, S. 17).

über dessen Annahme erwarte, ist mit einem dicken Federzug nachträglich bis zur Unleserlichkeit durchstrichen. (Auch von Kietz war eine ‚sehr schöne Bleistiftzeichnung‘, das Porträt Minnas, zu derselben Ausstellung angenommen worden).[1] — Einen tiefen Stoßseufzer aber enthalten die Zeilen an Laube noch ganz am Rande als letztes Postskript, er lautet: — ‚Der unselige Meyerbeer!!!‘ — Offenbar bezieht sich der hingeworfene, dem Empfänger auch ohne Kommentar verständliche, kurze Ausruf auf die dreimonatlange Verzögerung der dringend erbetenen Empfehlung des ‚Rienzi‘ nach Dresden. Wirklich scheint es, als habe sich Wagner eben um diese Zeit, nach einem vollen Vierteljahr vergeblichen Wartens, noch einmal behufs Erfüllung seines Versprechens an Meyerbeer gewendet; denn kaum zehn Tage später schickte sich dieser von Baden aus endlich dazu an, bei der Dresdener Generaldirektion das ‚Anliegen des interessanten jungen Landsmannes‘ seinerseits nach Möglichkeit zu unterstützen.[2]

Über seinen Fortgang von Paris lassen wir Pecht selber berichten. ‚Der letzte, der aus dem (um Wagner gebildeten) Kreise scheiden mußte, war ich, dessen Mittel erschöpft waren und der ich auch allmählich eingesehen hatte, daß man in Paris kein deutscher Künstler bleiben könne. Mein erstes Bild hatte ich auch gemalt und es war im Salon nicht nur nicht zurückgewiesen worden, sondern hatte sogar einen guten Platz erhalten. Jetzt kam ich vor der Abreise auch noch in arge Verlegenheit, da ich mein Reisegeld Wagner geliehen hatte, der wieder einmal ganz abgebrannt gewesen und auch jetzt nicht imstande war es mir zurückzuzahlen, wo mich dann der gute Brix flott machen mußte, der selber bald zu den Antipoden in Buenos Ayres auswanderte, so daß ich ihn nicht wiedergesehen habe, so wenig als irgend einen anderen der bald in alle Welt zerstreuten (?) Freunde des Wagnerschen Kreises. Dagegen erhielt ich von Wagner selber aus Meudon, wohin er sich im Sommer geflüchtet und nach und nach in immer größere Not geraten war, bald darauf noch einen durch seine Melancholie wahrhaft erschütternden Brief, den er in voller Verzweiflung an mich nach Deutschland richtete, voll so düsterer Hoffnungslosigkeit, daß er mich sogar fragte, ob ich ihm nicht irgendwo im Vaterlande, wo es auch sei, im kleinsten Städtchen auch nur eine Organistenstelle oder dergleichen wisse,[3] damit er endlich wieder in die Heimat komme, nachdem ihn jetzt das Paris, auf das er alle Hoffnung gesetzt, so bitter enttäuscht,

[1] Brief vom 18. März 1841, an Ferdinand Heine (Briefe an Uhlig, Fischer, Heine, S. 359). — [2] Der Brief des Maestro ist, mit Über- und Unterschrift rund 20 Zeilen lang, in den ‚Dramaturgischen Blättern‘ 1878, I S. 75 zum Abdruck gelangt, teilweise auch im ‚Bayreuther Taschenbuch‘ für 1892, S. 57, in dem vortrefflichen Aufsatz O. Eichbergs ‚Zum fünfzigjährigen Jubiläum des Rienzi‘. — [3] Da hat er natürlich den ironischen, unter Tränen lachenden Humor des betreffenden Passus falsch verstanden und, wiewohl Maler, die bloße Farbe für das Bild gehalten!

daß es ihn vielmehr geradezu verhungern lasse. Ja, er schien sich sogar mit Selbstmordgedanken zu tragen, da es ihn in Verzweiflung brachte, auch seine gute Frau so leiden zu sehen. Diesen langen, hochinteressanten Brief besitze ich bedauerlicher Weise nicht mehr, da er bei einem Brande meines väterlichen Hauses mit anderen an mich gerichteten Briefen Wagners zu Asche geworden ist'.[1]

Am 1. April 1841 brachte die Gazette musicale den wundervollen, melancholisch-humoristischen Artikel aus dem Tagebuche des ‚musicien défunt': ‚Le Musicien et la publicité' (‚Der Künstler und die Öffentlichkeit'), — strahlend wie Gold und tief wie die Nacht! Die Nötigung, neben diesen Arbeiten für die Schlesingersche Zeitung auch noch den Dresdener Hofrat mit Korrespondenzberichten zu versorgen, und außerdem noch, da die ‚Arrangements' ausgegangen waren, womöglich auf dem gleichen Wege sich einige geringe Subsidien zu verschaffen, drängte den jungen Meister um diese Zeit überhaupt in eine fast ununterbrochene schriftstellerische Tätigkeit. Einer bereits im vorigen Sommer, während der gedrängten Arbeit am ‚Rienzi', an ihn ergangenen Aufforderung August Lewalds zur literarischen Mitwirkung an der ‚Europa' leistete er (an demselben 1. April) durch die Einsendung eines ausführlichen Beitrages unter der Aufschrift ‚Pariser Amüsements' Folge, dem er seine drei noch ungedruckten französischen Romanzen ‚Dors, mon enfant', ‚Mignonne' und ‚Attente') zur Verwendung als Musikbeilagen beifügte.[2] Mit jener unnachahmlichen Offenheit und Unbefangenheit des Genies bittet er zugleich um einen beschleunigten Abdruck seiner Einsendungen: ‚zu meiner Schande muß ich gestehen, daß ich Sie darum weniger aus Eitelkeit, als — aus Geldnot angehe. Ein Schelm, wer sich besser gibt, als er ist — — mich hat man hier so zugerichtet!' Einmal so, wider seinen Willen, aus seiner künstlerischen Schaffenstätigkeit heraus in die Bahn des Schriftstellers gedrängt, wäre es für ihn nun doch wenigstens ein erhebendes Bewußtsein gewesen, anstatt des peinlichen Zwanges zu journalistischer Zersplitterung seine volle Kraft auch auf diesem Felde an eine seiner würdige, große Aufgabe zu setzen. Die Veranlassung zu einer solchen bot sich ihm in nächster Nähe dar. Anders, der begeisterte Beethoven-Verehrer, hatte im Lauf langer Jahre eine der umfassendsten, je existierenden Sammlungen bio- und bibliographischen Materiales über Beethoven zusammengebracht, die jedoch bisher, da dem etwas schwerfälligen Freunde eine fließende Feder nicht zu Gebote stand, nur im Geiste des Sammlers ihre Verarbeitung und ihren einigenden Mittelpunkt gefunden.

[1] Pecht, Aus meiner Zeit I, S. 213, ergänzt aus dem mehrfach von uns zitierten Aufsatz ‚Aus R. Wagners Pariser Zeit.' — [2] Dieselben erschienen, der Aufsatz wie die Musikbeilagen, im Laufe des Jahrgangs 1841 der Lewaldschen Zeitschrift. Vgl. Österleins ‚Katalog einer R. Wagner-Bibliothek, nach den vorliegenden Originalien bearbeitet', I, S. 11 und 32.

Sein Antrag zu gemeinsamer Herstellung eines monumentalen Beethovenwerkes, zu welchem er das Material, Wagner aber die Ausführung bieten sollte, fand dessen wärmste Zustimmung. Man vergegenwärtige sich die unermeßliche Bedeutung einer solchen großen Arbeit für die ganze musikalische Epoche, zu einer Zeit, wo der Schleier der Offenbarungen des letzten Beethoven kaum erst noch halb gelüftet war und das öffentliche Urteil über den einsamen Riesengeist einem Fétis, Ulibischeff und Genossen anheimfiel! Ein volles Vierteljahr, vom März bis zum Mai 1841, hat sich Wagner nachweisbar ernstlich mit diesem Gedanken getragen. Dreien der angesehensten deutschen Verlagsbuchhandlungen, der Brockhausschen, Cottaschen und Arnoldschen, ist die Arbeit durch die Vermittelung Laubes, Lewalds und Theodor Hells angeboten; allen dreien Männern hat zur weiteren Vermittelung an die Verlagsbuchhändler ein ausführlicher brieflicher Prospekt über den Inhalt und die Abfassungsweise des beabsichtigten Werkes, mit genauer Angabe des Umfanges (2 Bände à 30 Bogen) und der Honorarforderung, nebst der Verpflichtung, das vollständige Manuskript im Lauf eines Jahres zu liefern, vorgelegen! Mit welcher Wärme sie ihrerseits die ihnen übergebene Sache geführt, muß allerdings dahingestellt bleiben. Genug, — das Projekt gelangte nicht zur Verwirklichung!

Zu den erfreulicheren Anregungen, welche das Frühjahr dieses Jahres für Wagner mit sich brachte, gehörte der Verkehr mit Henri Vieuxtemps. Diesen hatte er bereits vor zwei Jahren in Riga kennen gelernt, wo der damals neunzehnjährige Violinist, auf einer mit Franz Servais gemeinschaftlich unternommenen Kunstreise zwei Konzerte im Theater veranstaltete, — gerade in den Tagen der Bestattungsfeierlichkeit von Holteis Gattin und der durch diesen Todesfall mit bedingten Veränderungen, deren schließlicher Ausgang den jungen Meister zu seiner kühnen Pariser Unternehmung drängte. Inmitten des gefallsüchtigen Pariser Virtuosentums mit seinen entehrenden airs variés, Fantasien und Polacca guerrieras war ihm das Erscheinen und die freundschaftliche Annäherung des sympathischen jungen Künstlers eine wirkliche Erfrischung. Gleich sein erstes öffentliches Auftreten im Konservatoire (10. Januar), mit einem großen Violinkonzert eigener Komposition, gewann ihm Wagners lebhafte Anerkennung. ‚So hat es endlich einer gewagt, sich vor den überreizten Ohren der Menge hinzustellen mit einem edlen, gediegenen Tonstücke, rein und keusch konzipiert, frisch und lebensvoll ausgeführt, für das er zuerst und zunächst die ausschließliche Aufmerksamkeit der Zuhörer in Anspruch nimmt und dem er, augenscheinlich nur um es im idealen Verständnis zu heben, seine Kunst als Virtuose anschmiegt!‘[1] ‚Wie mit einem Blitzstrahl hat er seine

[1] Ganz in dem gleichen Sinne äußert sich Wagner noch elf Jahre später über Vieuxtemps in einem kleinen Artikel der Züricher ‚Eidgenössischen Zeitung‘ (v. 20. Sept. 1852):

Epoche geschaffen', schreibt damals Wagner über ihn, und die guten persönlichen Beziehungen beider werden nicht nur aus den wiederholten Erwähnungen in Wagners Dresdener Korrespondenzberichten,[1] sondern auch aus seinem Privatbrief an Ferdinand Heine ersichtlich, worin es heißt: ‚Vieuxtemps und Freund Kietz grüßen Sie herzlich!'[2] Bald darauf begab sich der junge Künstler zu weiteren Siegen nach England, und Wagner sollte ihm erst in Dresden (und 1852 in Zürich) wieder begegnen. Eine andere Begegnung, mehr von heiterer Beschaffenheit, steht in einer Art von Zusammenhang mit dem projektierten Beethovenwerk: es ist die mit dem wunderlichen Beethoven-Intimus und -Biographen Anton Schindler. ‚Ich muß mit Salbung von ihm reden', sagt Wagner von ihm, ‚denn er ist ein salbungsvoller Mann, der überdies eine frappante Ähnlichkeit mit irgend einem Apostel hat, auf dessen Aussehen ich mich nicht sogleich besinnen kann. Er hat ein kühnes Ansehen, milde Mienen und muntere Augen, trägt einen braunen Rock und gewöhnlich Beethovens Porträt'. Erst vor kurzem war sein bekanntes Beethovenbuch[3] erschienen, in ziemlich unbeholfener Abfassung meist nur die Mitteilung dessen enthaltend, was der Verfasser von seinem eigenen beschränkten Gesichtspunkt zu übersehen und zu erkennen glaubte; — bald darauf traf er, der ‚intime Schindler', selber, zu weiteren Forschungen in der französischen Hauptstadt ein. Nun hatte er es, in seinem Buche, unvorsichtiger Weise für gut befunden, über eine von Anders in Paris erschienene Broschüre, die zum Besten der Subskription für das Beethoven-Denkmal verkauft wurde und eine französische Bearbeitung der Riesschen und Wegelerschen Notizen[4] enthielt, in gravitätischen Ausdrücken einen heiligen Bann auszusprechen. Anders, ein Schüler Forkels und einer der gelehrtesten und gründlichsten Musikbibliographen, war entrüstet über den ihm gemachten, für einen gewissenhaften Literaten empfindlichen Vorwurf, als hätte er jene Notizen mit willkürlichen Zusätzen und Erdichtungen entstellt und schamloser Weise den großen Meister als zottigen Waldmenschen den Franzosen al fresco hingemalt. ‚Als der Mann Beethovens in Paris angekommen', so erzählt Wagner diese heitere Episode, ‚hatte er die Gefälligkeit, Anders eine Konferenz anzutragen, um ihm auf das Gründlichste die Wahrheit seiner Behauptung darzulegen. Die Konferenz fand statt; es war ein trüber Tag und Schindler auffallend zur Milde gestimmt. Nachdem ihm

‚Daß er in seinen Kompositionen ein bei den Künstlern seines Faches durchaus seltenes, großes und wahrhaft erquickendes Talent zur Geltung bringt, das ist es, was ihn mir von je als eine ausgezeichnete Erscheinung kundtat'. — [1] Vom 23. Februar und 6. April 1841. — [2] Briefe an Uhlig, Fischer, Heine, S. 359. — [3] ‚Biographie Beethovens mit Porträt und zwei Faksimiles, herausgegeben von Ant. Schindler'; Münster, Aschendorff 1840. Als Nachtrag dazu: ‚Beethoven in Paris. Nebst anderen den unsterblichen Tondichter betreffenden Mitteilungen'. Gr. 8°, ebend. 1842. — [4] ‚Biographische Notizen über Beethoven, herausgegeben von F. G. Wegeler und Ferd. Ries', Koblenz, Bädeker 1838.

Anders Zeile für Zeile nachgewiesen, daß er sich nicht den geringsten wesentlichen Zusatz zu den Original-Notizen erlaubt hatte, gingen dem Manne Beethovens die munteren Augen über, und in einem Übermaß von Zahmheit ergriff er tiefbewegt Anders' Hand und versicherte ihm, daß, hätte er ihn gekannt, er sich gewiß jenen kleinen Scherz nicht erlaubt haben würde, daß er im übrigen feierlich gelobe, ihm in der zweiten Auflage seines Buches eine feierliche Satisfaktion zu geben'. — —[1]

In diese Zeit des vorgerückten Frühjahrs fällt merkwürdigerweise auch ein, in seiner Veranlassung nicht näher aufgeklärter, zweiter Annäherungsversuch des jungen Meisters an Liszt, beurkundet durch den ersten Brief im Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, vom 24. März 1841. Auffallend ist es, daß Liszt, dessen Sache das Konservieren gleichgültiger Briefe gewiß nicht war, gerade diese wenigen an ihn gerichteten Zeilen des ihm ganz fremd gebliebenen deutschen Künstlers einer pietätvollen Aufbewahrung gewürdigt hat; sie wären sonst nicht auf uns gekommen. Er kann also doch schon damals nicht ohne Eindruck von Wagners Persönlichkeit geblieben sein. Trotzdem kam es zu keiner näheren Berührung. Noch lag eine ganze Welt zwischen beiden großherzigen Geistesverwandten, — eben jene Welt der eleganten Pariser Luxuskunst! Am 24. April gab Liszt sein großes Konzert zum Besten des Beethovendenkmals, welchem auch Wagner beiwohnte. Seine Äußerung darüber haben wir bereits im Vorhergehenden (S. 386) mitgeteilt; aber auch Liszts eigenes späteres, genau mit dem damals von Wagner gefällten übereinstimmendes, Urteil über seine damaligen sorglos und gleichgültig gewählten Konzertprogramme. Der geniale Mann, dem das Publikum zum Beschluß des Beethovenkonzertes die Fantasie über Robert den Teufel abverlangte, und der sie ihm mit Ingrimm und ‚zerknirschender Fertigkeit' zum besten gab, erschien ihm in dieser Umgebung nicht genug Er selbst, vielmehr in dem bedauerlichen Lichte eines unfreien Opfers seiner eigenen Berühmtheit.

Durch so manche Erfahrung gedemütigt und von tiefem Ekel erfüllt, sah er sich von innen und außen immer mehr dazu gedrängt, alle einstigen frevelhaften Wünsche zur Eroberung von Paris von sich abzustreifen. ‚Solche Wünsche', heißt es bald darauf in dem Aufsatz ‚Pariser Fatalitäten für Deutsche', in einem Zusammenhang, der in seiner noch so allgemein gehaltenen Fassung genau seine damalige Stimmung bezeichnet, ‚solche Wünsche führen gewöhn-

[1] Wir besitzen übrigens aus dem gleichen Jahr 1841 ein Urteil Schindlers über Wagner, welches — nicht von des jungen Meisters Tonschöpfungen, sondern — von eben jenen Korrespondenzberichten handelt, in deren einem er in der oben bezeichneten Weise gezaust wird! ‚Herrn Wagners Korrespondenzberichte verdienen vorzugsweise die Aufmerksamkeit des musikalischen Deutschlands', so lautet dieses Urteil, ‚er hält sich stets an die Sache, die er durch und durch versteht, und liebt es, die Wahrheit nach bester Überzeugung frei auszusprechen'.

lich nur zu dem heftigsten Ennui; die Künste Liszts und Chopins, die Töne Duprez' und der Dorus-Gras, sind dann oft nicht imstande eine Langeweile zu zerstreuen, die zu vermehren ihnen aber weit öfters glückt. Glücklich daher, wenn das Frühjahr erscheint und man Grund bekommt, das heillose Paris mit seinen unerhörten Verführungen und ennuyanten Betäubungen zu fliehen. Denn in Paris ist dann für Deutsche nichts zu tun, als höchstens die Giraffe anzusehen oder auf eine Revolution zu warten. Es gibt zwar noch tausend andere Dinge, die selbst zur Sommerszeit den Pariser beschäftigen; der Deutsche aber, wenn er unter harten Entbehrungen den Winter durchlebte, sehnt sich nach den stillen Freuden des Landes. Wo aber Land finden um Paris?'

Seine Sehnsucht nach der Ruhe und dem Frieden eines Landaufenthaltes, nach Flucht und Befreiung von dem geräuschvoll bunten Treiben in den Straßen der Hauptstadt, war nicht leicht zu befriedigen. Wo war, nach seinem eigenen Ausruf, Land zu finden um Paris? So weit er seine Schritte lenkte, rings um die Stadt nur Paläste und Villen voll Minister und Rentiers. ‚Mit wahrer Wollust entdeckte ich zwei Lieues von Paris — in Meudon — ein einsam stehendes Haus von verfallener Bauart', berichtet er an derselben Stelle.[1] ‚Wie atmete ich auf, denn ohne Nachbarschaft zu sein, ist ein Glück, welches man erst in Paris erkennen lernt! Als ich mich in diesem Hause einmietete, entzückte mich zumal der Umstand, daß ich an der unendlichen Masse von Gemälden in der Wohnung seines Besitzers erkannte, mein Wirt sei ein Maler. So abscheulich diese Gemälde waren, so gaben sie mir doch eine wohltuende Beruhigung über das geräuschlose Métier ihres Schöpfers, denn Bilder, so lange man sie wenigstens nicht sieht, haben nichts Störendes. Mich amüsierte die originelle Gestalt meines Hauseigentümers, eines Mannes von ungefähr achtzig Jahren mit der Rüstigkeit eines Vierzigjährigen. Er erzählte mir, daß er eine große Zeit seines Lebens am Hofe von Versailles verlebt habe, daß er daher Legitimist sei, vor allem, weil ihn die Juli-Revolution einer Pension von tausend Franken beraubt habe. Ich bestärkte ihn in seinem Glauben und erklärte ihm die Gründe, die mich bewögen, den Legitimismus für eine vortreffliche Sache zu halten. Dies gefiel ihm sehr; desto mehr beklagte er aber meine Indifferenz in legitimistischen Angelegenheiten, als ich durch meine Zerstreutheit ihn einmal empfindlich verletzte: er erzählte mir nämlich, daß er sich noch deutlich des Leichenbegängnisses der Gemahlin Ludwigs XV. erinnerte, worauf ich ihn in der Verwirrung frug, ob er von der Pompadour oder der Dubarry spreche? — Nichtsdestoweniger blieben wir jedoch den ersten Tag

[1] Es gab damals auf dem Wege von Meudon nach Bellevue eine ganze Anzahl sehr hübscher kleiner Häuser in stiller und zurückgezogener Lage, nur wenige Schritte weit von den prächtigen Waldanlagen von Meudon entfernt, sagt Gasperini. Das damals von Wagner bewohnte Haus Avenue de Meudon 3 ist noch heutigen Tages vollkommen wohlerhalten.

gute Freunde; nur betrübte mich eine Entdeckung, die ich machte, als ich aus meinem Fenster in den Garten hinter dem Hause hinabblickte. Mitten darin stand nämlich ganz offen eine Badewanne, die mein Legitimist des Morgens mit Wasser füllte, von der Sonne wärmen ließ und vor dem Diner in höchst illegitimer Entkleidung bestieg. Störender aber als diese traurige Entdeckung war, was der ehrwürdige Günstling der Dubarry mir des Abends zu hören gab. Ich hatte nicht alle seine Zimmer gesehen, und somit war mir die ansehnliche Sammlung von musikalischen Instrumenten entgangen, die er in einem derselben verwahrte. Der Unglückliche hatte sich neben der Malerei und dem Legitimismus auch auf die Erfindung von Tonwerkzeugen gelegt, von denen er alle Abende und alle Morgen eines nach dem andern durchprobierte'. Alle Versuche, diesen entsetzlichen Erfindungsdrang auf andere, stillere Gegenstände abzuleiten, blieben fruchtlos; die Aussicht auf Ruhe und Sammlung in einer, den Äußerungen der Pariser Kultur entrückten ländlichen Einsamkeit, erlitt demnach einige unverhoffte Einbußen und Störungen.

XIII.

Der fliegende Holländer.

Dichtung des ‚fliegenden Holländers'. — Der ‚Freischütz' in Paris. — Annahme des ‚Rienzi' in Dresden. — Komposition des ‚fliegenden Holländers'. — Rückkehr nach Paris: Rue Jakob Nr. 14. — Bemühungen um die Annahme des ‚fliegenden Holländers' in Leipzig, München, Berlin. — ‚Die Sarazenin.' — ‚Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.' — Heimkehr.

Das wirkungsvolle ‚Theaterstück' liegt dem fliegenden Holländer gewiß nicht weniger zugrunde, als dem letzten Tribunen. Nur fühlt wohl jeder, daß mit dem Autor etwas bedeutendes vorgegangen war; vielleicht eine tiefe Erschütterung, jedenfalls eine heftige Umkehr, zu welcher Sehnsucht wie Ekel gleichmäßig beitrugen.

Richard Wagner.

Bei dem warmen Herannahen des Sommers verlangte es ihn in innerster Seele wieder nach einer künstlerischen Tätigkeit. Doch hielt ihn zunächst, auch hier in dem ländlichen Asyl mit seinen ‚prächtigen Waldanlagen', die journalistische Lohnarbeit gefesselt, der er gleichwohl überall den Stempel des Genius einprägte. Die große Oper bereitete eine Aufführung von Webers Freischütz vor: sie wurde von ihm durch jenen poesiedurchströmten Aufsatz für die Gazette musicale eingeführt, der unter der Aufschrift: ‚Der Freischütz. An das Pariser Publikum' dreißig Jahre später in den ersten Band der ‚Gesammelten Schriften' aufgenommen ist. Er beginnt mit der Erzählung der Sage vom Freischützen, die sich unter seinen Händen selbst zum ergreifenden Kunstwerk gestaltet. Er erwägt sodann die fast unüberwindlichen Schwierigkeiten für ein richtiges Verständnis der Weberschen Schöpfung, sobald ihr nach den unverbrüchlichen Bestimmungen des Institutes der Großen Oper ein Ballet und, an Stelle des naiven Dialogs, künstliche Rezitative eingefügt werden sollen. ‚Ach, wolltet und könntet ihr unseren wahren Freischütz hören und sehen, vielleicht würdet ihr euch mit dem stillen Hange befreunden, der den Deutschen aus seinem großstädtischen Wesen zur Natur hinzieht, in die Waldeinsamkeit lockt, um dort jene wunderbaren Urempfindungen sich immer wieder neu zu erwecken, für die selbst eure Sprache kein Wort hat!' Leider können wir durch die ersten zwei Monate seines Meudoner

Aufenthaltes fast von Tag zu Tag verfolgen, wie trotz umgebender Natur und Waldeinsamkeit äußere Sorgen ihn nicht zu deren ruhigem Genuß kommen lassen. Mit dem Datum des 4. Mai hat sich ein abgerissenes Quartblatt Papier erhalten, das auf der einen Seite einen Teil des sehr sorgfältig geschriebenen Personenverzeichnisses zu ‚Rienzi' aufweist, auf der anderen ein Durcheinander von Notizen der verschiedensten Art, Künstlernamen: ‚Berlioz, Liszt, Chopin', dazwischen den Ausruf: ‚Mein Gott, warum sind wir nur so unerhört unglücklich!' Offenbar hat es ihm als Schreibunterlage bei der Ausführung seiner vom 5. Mai datierten Korrespondenz für die ‚Abendzeitung' gedient, die sich in der Tat mit Berlioz und Liszt beschäftigt.[1] Vom 7. Mai ist der Begleitbrief an den Dresdener Hofrat, der zugleich die letzte, ausführliche Darlegung des Planes der Beethoven-Biographie enthält, und seine Empfehlung des Unternehmens bei der Arnoldschen Buchhandlung in Anspruch nimmt. Zum Schluß ist von ‚Rienzi' die Rede: ‚es ist mir von der unendlichsten Wichtigkeit, daß ich bald, — sehr bald — erfahre, ob meine Oper definitiv angenommen und zur Aufführung bestimmt sei!'

Schneller, als er es sich gedacht, sollte ihm der Anlaß zur Befriedigung jenes sehnsüchtigen Verlangens nach künstlerischem Produzieren kommen. Bei seinem letzten Verkehr mit dem Direktor der großen Oper war die Angelegenheit des ‚fliegenden Holländers' aufs neue in Beratung gezogen worden. Wir erinnern uns, daß dieselbe zuletzt vollständig in der Schwebe geblieben war. Pillet wünschte die Abtretung des Entwurfes an einen anderen Komponisten: Wagner hatte sich dieser Zumutung beharrlich erwehrt. Inzwischen hatte er unter der Hand erfahren, daß seine Weigerung ohne Erfolg geblieben, und sein Entwurf tatsächlich bereits einem anderen Dichter übergeben war. Dies war Paul Foucher, ein Schwager Victor Hugos und einer der fruchtbarsten Theaterdichter, damals bereits Verfasser von 50 Stücken verschiedenster Art für die Pariser Boulevardtheater.[2] Ein einziger schneller Überblick über die Sachlage belehrte ihn, daß, erklärte er sich nicht zur Abtretung seines Entwurfes bereit, er unter irgend einem Vorwand gänzlich darum gebracht werden würde. Er willigte also gegen die bare Auszahlung der Summe von fünfhundert Francs in den Verkauf seines Textentwurfes und des ihm zugesagten Anrechts zur musikalischen Ausführung desselben für die Pariser Oper ein; mit dieser unbedeutenden Summe war — nach Abzug der dringendsten Schulden — seine Existenz für eine kleine Weile gesichert. Er hatte nun nichts Eiligeres zu tun, als sein Sujet selbst in deutschen Versen auszuführen. ‚Meudon, 18. Mai 1841' steht auf dem ersten Blatte der Handschrift. In

[1] Der ausführliche Abschnitt über Berlioz ist in den ‚Bayr. Blättern' 1884, S. 65 ff. reproduziert, das Fragment über Liszt auf S. 386 des gegenwärtigen Bandes. — [2] Den Text zum ‚Vaisseau fantôme' von Pierre Dietsch soll er übrigens nicht selbst verfaßt, sondern nur nach Pariser Gebrauch seinen klangvolleren Namen dazu hergeliehen haben.

zehn Tagen war die Dichtung vollendet, die fast wörtlich mit der bekannten, endgültigen Fassung übereinstimmt. Bei ihrer Ausführung leitete ihn einzig das Bestreben, mit Beiseitesetzung jeder Ausschmückung seines Gegenstandes durch diese oder jene moderne Opernzutat, die meerdurchbrauste Sage als solche, in größter Einfachheit der Anlage, gleichsam sich selbst erzählen und ihren wunderbaren Duft ungestört über das Ganze sich ausbreiten zu lassen. ‚Das unwillkürliche Wissen von jener traditionellen Opernform beeinflußte mich jedoch andererseits noch so sehr, daß jeder aufmerksam prüfend erkennen wird, wie sie mich hier oft noch für die Anordnung meiner Szenen bestimmte.' In der ersten Handschrift der Dichtung heißt nicht bloß der Untertitel des Werkes ausdrücklich ‚romantische Oper' (dieser wurde ja noch bis zum ‚Lohengrin' beibehalten!), sondern die drei Szenen des ersten Aktes sind betitelt: ‚Introduktion' ‚Arie' und ‚Szene, Duett und Chor'; der Schluß des zweiten Aktes, vom Eintritt des Holländers an, ist überschrieben: ‚Szene, Duett und Terzett' usw.[1] Demnach hatte er im allgemeinen nur erst darauf acht, die Handlung in ihren einfachsten Zügen zu erhalten, alles unnütze Detail, wie die dem gemeinen Leben entnommene Intrigue auszuschließen und dafür diejenigen Züge breiter auszuführen, welche eben die charakteristische Farbe des sagenhaften Stoffes in das rechte Licht zu setzen hatten, in der Art, daß ‚jene Farbe selbst zur Aktion würde'. ‚Seit Byron hat kein Poet ein so bleiches Phantom in düsterer Nacht aufgerichtet' sagt Liszt in seinem Holländer-Aufsatz;[2] dafür war aber auch die Gestalt des unseligen Ruhelosen dem Künstler in ‚Gewitter und Sturm' auf weitem wildem Meer zum Eigentum einer entscheidenen Lebensstimmung geworden und über den Sümpfen und Fluten seiner Pariser Kämpfe und Leiden wiederholt mit unwiderstehlicher Anziehungskraft aufgetaucht, — das erste ‚Volksgedicht', das ihm tief ins Herz gedrungen war und ihn zu seiner Deutung und Gestaltung gemahnt hatte!

Doch schwebte es noch wie ein letzter leichter Schleier vor dem Produkt seiner dichterischen Anschauung, den seltsamerweise auch die musikalische Ausführung des Werkes nicht völlig wegziehen und auflösen konnte. Noch immer ist, in der vollständig versifizierten Niederschrift, der Ort der Handlung die schottische Küste, ‚Sandwike' heißt noch: Holy Strand! Was in aller Welt ging ihn die ‚schottische Küste' an, die er nie mit Augen gesehen? Nicht dort hatte er sein Drama innerlich erlebt. Auch hat bloß erst die Erlöserin Senta

[1] Auch daß jeder der drei Akte mit einem Chor beginnt, bemerkt in treffender Beobachtung H. S. Chamberlain, beruhe noch auf der althergebrachten Operngewohnheit; nach dem ‚Holländer' hat Wagner fast nie mehr einen Chor im Anfange eines Aufzuges angebracht (Chamberlain, ‚R. Wagner' S. 241 der illustrierten Ausgabe, wo auch als Faksimile das Personenverzeichnis des ‚fliegenden Holländers' in dieser ersten Fassung mitgeteilt ist. — [2] Franz Liszt, Gesammelte Schriften Band III, 2, S. 149-247.

ihren richtigen, endgültigen Namen erhalten, im Unterschied von dem frühesten, Pillet mitgeteilten Entwurf; Daland und Erik figurieren im Personenverzeichnis noch, in Übereinstimmung mit der Örtlichkeit, als ‚Donald, schottischer Seefahrer' und ‚Georg, ein Jäger'.[1] Der düstere Held des Stückes ist noch als ‚der Fremde' bezeichnet, dann aber ist diese Bezeichnung durchstrichen und durch ‚der Holländer' ersetzt.

Am 28. Mai tat er den letzten Federzug daran: wäre es ihm nur vergönnt gewesen, sogleich auch an die Niederschrift der Musik zu gehen, die schon in seinem Innern wogte! Statt dessen trieb ihn die äußere Not zu einem ganz anderen Gebrauch seiner Feder, zu Journalartikeln und fortgesetzten Korrespondenzen wegen seines ‚Rienzi' in Dresden. Ziemlich unmittelbar nach der Vollendung seiner Dichtung muß ihn alsdann der zweite Aufsatz für Lewalds Zeitschrift ‚Europa': ‚Pariser Fatalitäten für Deutsche' beschäftigt haben, für den er mitten in bitterer Sorge und Bedrängnis das, bereits für den ersten derartigen Artikel ironisch gebildete Pseudonym W. Freudenfeuer beibehielt.[2] Offenbar, weil er sich nicht entschließen konnte, seinen wirklichen Namen unter diese, ihm bloß durch die äußere Not abgerungenen Arbeiten zu setzen! Am 25. Mai, noch während der Arbeit am ‚Holländer' und drei Tage nach seinem in voller Hoffnungslosigkeit verbrachten achtundzwanzigsten Geburtstage, wandte er sich, da seine Angelegenheit einem völligen Stillstand verfallen schien, abermals in einem Schreiben an die Dresdener Generaldirektion, um — wie sie auch ausfallen mochte! — eine beschleunigte Resolution herbeizuführen. Aus denselben prüfungsreichen Tagen stammt ein warm beredtes Schreiben an Reißiger, worin er diesen in gleicher Sache um seine Vermittelung angeht. ‚Die gottlose Dame Schröder-Devrient', heißt es da, ‚hat mir großen Kummer bereitet, wenn auch nur dadurch, daß sie mich so gänzlich in Ungewißheit läßt über das, was sie mit meinen Sachen angefangen hat. Noch weiß ich nicht, ob sie die Partitur meiner Oper Herrn von Lüttichau in meinem Namen zugestellt habe' (die Bedeutung dieses Passus ist uns nicht völlig klar); ‚da sie aber verreist ist und ich sie so dringend darum gebeten habe, läßt es sich fast nicht anders denken'. Er begreift nicht, warum ihm Herr von Lüttichau nicht endlich die Freude bereite, seine Intentionen zu erkennen zu geben. Er verlange ja für den Augenblick nichts weiter, als eine bestimmte

[1] Daß jenen letzten, leichten Schleier selbst auch die musikalische Ausführung des Werkes (im Juli und August 1840) nicht völlig zu heben und aufzulösen vermochte, — das erfahren wir durch einen in mehr als einer Beziehung interessanten Brief des jungen Meisters an Herrn v. Küstner vom 14. Juni 1842, wo immer noch, anläßlich der voraussichtlichen Berliner Besetzung der Partien von ‚Donald' und ‚Georg' die Rede ist! (veröffentlicht durch Dr. W. Altmann in der Zeitschrift ‚Die Musik' 1903, II, S. 343). — [2] Offenbar durch einen bloßen Druckfehler der ‚Europa' ist das dem Namen Freudenfeuer vorausgesetzte W. beim Abdruck des zweiten Artikels in ein V. verwandelt.

Erklärung, ob jener die Oper geben lassen wolle oder nicht. ‚Was aber die Gemütsstimmung eines Pariser Privatkomponisten, zumal wenn es Sommer ist und er auf dem Lande lebt, angeht, so möchten Sie und Herr Hofrat W. doch vielleicht ein kleines Unrecht haben, wenn Sie ihm mehr Contenance zutrauen sollten, als ihm die Pariser Lüfte gerade gelassen haben'. ‚Wenn Sie und Herr v. L. in das wunderbare Gewebe von Traurigkeiten, Hoffnungen, Aussichten, Albernheiten, Plänen, Zerstreuungen usw. blicken könnten, welches meine gegenwärtige Situation ausmacht, so würden Sie, ich glaube es fest, plötzlich wissen, ob Sie mir ein schnelles Ja oder Nein zusprechen sollten'.

Bei einem der geschäftlichen Besuche in der Stadt, die von Zeit zu Zeit seine ländliche Zurückgezogenheit unterbrachen, nahm er denn auch Veranlassung, dem neuesten Ereignis der Pariser großen Oper, der ersten Aufführung des ‚Freischütz' am 7. Juni beizuwohnen. Uns ist das Konzept des französisch geschriebenen Briefchens erhalten, worin er die Direktion um die Gefälligkeit der Zusendung eines Billets zur ersten Aufführung ersucht, zugleich mit der Bitte, ihn davon rechtzeitig, am Tage vor der Aufführung, zu benachrichtigen und das Billet ‚au magazin de Mr. Maurice' zu deponieren. Die erste Aufführung des Weberschen Werkes in Frankreich — zwanzig Jahre nach dessen Entstehung! Wirklich kannte die französische Hauptstadt das deutsche Werk noch nicht: die Verunglimpfung desselben durch Castil-Blaze als ‚Robin des bois', die es bis dahin den Parisern repräsentiert, wird zu ihrer Ehre lieber mit Schweigen übergangen. Eine möglichst getreue Übersetzung des Textes hatte Pacini verfertigt, die für eine Aufführung an der Académie Royale de musique unerläßlichen Rezitative Berlioz hineinkomponiert. So hielt der ‚Freischütz' in wiederum sehr problematischer ‚Originalgestalt' seinen Einzug auf die Bühne der großen Oper, für deren Kasse der Vorteil jedenfalls ein größerer war, als für das Werk selbst: bis zum August erlebte es zwölf Wiederholungen, doch war die Darstellung mit geringer Sorgfalt betrieben. Wagners Bericht über die Aufführung für die Dresdener ‚Abendzeitung' hebt die Schwächen derselben deutlich hervor; er ist von jener sehnsüchtigen Vaterlandsliebe durchdrungen, wie sie sich nach allen Irrfahrten der letzten Jahre mächtig in der Seele des Künstlers zu regen begann.[1] Ach! und noch immer blieb die ersehnte Entscheidung über die Annahme seines eigenen Werkes in diesem Vaterlande aus! Vergeblich wartete er fünf Wochen lang auf eine Beantwortung seines letzten Schreibens, und ließ dann am 30. Juni ein neues, noch dringlicheres Gesuch an die Generaldirektion ergehen. Es ist ergreifend, wahrzunehmen, mit wie warmem Eifer inzwischen der Arzt, der sich selber nicht helfen kann, um eben diese Zeit wieder einmal für andere alles in Bewegung setzt! Von Dresden aus war ihm die Nachricht

[1] ‚Le Freischutz, Bericht nach Deutschland', Ges. Schr. I, S. 274 ff.

zugekommen, die Vermögensumstände der Hinterbliebenen des Freischütz-Tondichters, des geliebten Vorbildes seiner Jugend, seien so mißlich bestellt, daß es geraten sein dürfte, aus dem Erfolge der französischen Aufführungen die Erben Webers einen Vorteil ziehen zu lassen. Mit dem größten Eifer nahm er die Angelegenheit in seine Hand: auf der Stelle begab er sich von Meudon aus zu Léon Pillet, um mit diesem darüber in Unterhandlung zu treten. Er fand den Direktor willig, auf seine Vorschläge einzugehen; nur würde dies auf dem Wege der droits d'auteur nicht möglich sein: diese seien bereits an die Arrangeurs soweit vergeben, daß die Einnahmen durch eine Vermehrung derselben zu sehr geschwächt werden müßten. Dagegen erweckte er dem feurigen Vermittler eine andere Hoffnung: die Aussicht auf die Einnahme einer eigens zugunsten der Weberschen Erben zu veranstaltenden Benefizvorstellung, deren Hälfte (in dem anzunehmenden Betrage von 5—1000 Francs) er willig an Frau v. Weber abtreten würde, sobald diese schriftlich um eine solche Vergünstigung anhielte. Am 1. Juli empfing Wagner diesen Bescheid, und zögerte keinen Augenblick, noch am gleichen Tage, ohne sich erst Zeit zum Heimweg zu gönnen, direkt von Paris aus die Nachricht nach Dresden gelangen zu lassen. ‚Ich für mein Teil würde überglücklich sein', heißt es in diesem Schreiben, ‚wenn ich bei diesem Unternehmen von irgend einem Nutzen sein könnte, was mir vielleicht möglich sein wird, weil Herr Pillet einigen Grund hat, mich zumal wegen meiner zweiten Eigenschaft als Literat oder vielmehr Journalist etwas zu respektieren; denn mir würde es, da ich die Sache selbst eingeleitet habe, am leichtesten sein, sein Benehmen zu züchtigen, falls er keine Lust bezeigen sollte, seine gemachten Hoffnungen zu erfüllen; — wozu jedoch kein Grund der Befürchtung vorhanden ist'.[1]

Noch war sein Brief unterwegs nach Dresden, als in den ersten Julitagen der langersehnte Bescheid Lüttichaus von der Annahme des ‚Rienzi' in Dresden — vom 29. Juni datiert — auf seinem Landsitze eintraf. Es hieß darin:

> ‚Nachdem nunmehr sowohl das Textbuch Ihrer anher gesandten Oper ‚Rienzi', als die Partitur derselben sorgfältig geprüft worden, ist es mir angenehm, Ihnen die Zusicherung der Annahme dieser Ihrer Oper zu geben, und wird dieselbe, sobald tunlich, hoffentlich im Laufe des nächsten Winters, auf dem Königl. Hoftheater zur Darstellung kommen'.

Mit ähnlicher Empfindung mochte wohl Odysseus nach tage- und nächtelangem Ringen mit der tobenden Salzflut die Küste der Phäakeninsel vor sich

---

[1] Das Original dieses Briefes, ebenfalls an den Hofrat Winkler, als Vormund der Weberschen Familie gerichtet, befindet sich im Nachlaß des Herrn Alfred Bovet in Valentigney. Über den weiteren Verlauf der Angelegenheit vgl. Briefe an Uhlig, Fischer, Heine, S. 369-71.

haben aufsteigen sehen, wie sie den jungen Meister beim ersten Empfang des entscheidungsvollen Dokumentes erfüllte! Doch lag noch viel zwischen Verheißung und Wirklichkeit. Einstweilen war er keinen Augenblick müßig gewesen, auch seinem, einstweilen bloß in der Dichtung vorliegenden ‚Holländer' im voraus die Stätte zu bereiten, indem er eine eigens dazu angefertigte Abschrift des Textbuches nach Berlin an den, Meyerbeer nahe befreundeten dortigen Intendanten, Grafen Redern übersandte. Der Begleitbrief dieser Zusendung ist aus Meudon vom 27. Juni adressiert, er beruft sich darin auf die Empfehlung Meyerbeers und ersucht ganz ergebenst die Aufführung auf den Spätherbst dieses (laufenden) Jahres anzusetzen, ‚zu welchem Zweck ich dann die bis dahin gänzlich zu vollendende Partitur' in seinem Kopfe war sie ja längst fertig!) ‚Ende dieses Sommers einzusenden haben würde'.[1] Das Manuskriptbuch übergab er, um gegen Postverlust und ähnliche Unfälle sicher zu gehen, seinem Schwager Avenarius, der es durch Vermittlung der Brockhausschen Buchhandlung nach Berlin befördern sollte. Wirklich gelangte es, nicht lange nach dem Briefe, am 8. Juli, in die Hände des Grafen; die Antwort aber ließ fast ein volles Halbjahr auf sich warten, nachdem inzwischen auch die Partitur auf dem gleichen Wege an Herrn von Redern übersandt worden war.[2]

Zur vollständigen Ausmalung seines ländlichen Aufenthaltes in der Avenue Meudon Nr. 3 gehört die Erwähnung der Tatsache, daß bald nach seiner eigenen Niederlassung daselbst seine Schwester Cäcilie, mit ihrem erstgeborenen Söhnchen Max und — soweit dessen Geschäftstätigkeit es zuließ — ihrem Manne, in seiner unmittelbaren Nachbarschaft sich niederließen. Von diesem gemeinschaftlichen Landaufenthalt scheinen die unbefangeneren und häufigeren Beziehungen zu der Familie des Schwagers herzurühren, die sich im nächstfolgenden Winter — dem letzten, von Wagner in Paris verbrachten! — zu einer wirklich warmen und innigen Freundschaft gestalteten. Das Söhnchen Max war nicht allein der Stolz und das Entzücken der jungen Mutter, sondern auch die Freude des selbst kinderlosen Ehepaares Wagner und in seinen nachmals aus Dresden nach Paris gerichteten Briefen spielt ‚Maxel' eine ganz hervorragende Rolle.

Sobald er nur erst wieder von anderen Geschäften zu Atem kam, war das Erste, wozu es ihn drängte, und wozu jene ‚fünfhundert Franken' ihre guten Dienste leisten mußten, die musikalische Ausführung seines Gedichtes

[1] In seinem vollen Wortlaut veröffentlicht ist dieser Brief, der erste von Wagner an eine Berliner Intendanz gerichtete, durch Dr. Wilhelm Altmann in seiner ausführlichen Abhandlung ‚Richard Wagner und die Berliner Generalintendantur, Verhandlungen über den fliegenden Holländer und Tannhäuser' (‚Die Musik' 1903, II, S. 333/34). — [2] Alle einzelnen Phasen dieser Verhandlungen, die trotz der am 14. Dezember 1842 erfolgten Annahme erst im Januar 1844 ihren Abschluß fanden, sind in dem ebengenannten Artikel genau zu verfolgen.

zum ‚fliegenden Holländer'. Zu diesem Zweck bedurfte er eines Klaviers; nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Produzierens mußte er sich erst wieder in eine musikalische Sphäre zu versetzen suchen. Er mietete ein Piano. ‚Nachdem es angekommen', lautet seine eigene Erzählung, ‚lief ich in wahrer Seelenangst umher; ich fürchtete nun entdecken zu müssen, daß ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerliede begann ich zuerst; alles ging mir im Fluge vonstatten, und laut aufjauchzte ich vor Freude bei der innig gefühlten Wahrnehmung, daß ich noch Musiker sei'. Kann der Beginn eines großen Werkes in rührenderer und anspruchsloserer Einfachheit erzählt werden? ‚Meine Eltern, die damals mit Wagner in Meudon wohnten', so berichtet F. Avenarius, ‚waren bei jener ersten Probe zugegen; es war in einem Zimmerchen, dessen einzige Ausstattung jenes geliehene Piano und ein paar Tische und Stühle bildeten. Auch meine Eltern erzählten, daß er laut aufjauchzte vor Freude; dann wandte er sich um: ‚Hört, klingt das nicht nach etwas?' Da habe es geklopft; Monsieur Jadin, der Hauswirt, ein altes Original, das Wagner köstlich geschildert (S. 408 f.), schickte herauf: er ließe bitten, solches Musizieren zu unterlassen'. Das sei die erste Kritik der Musik des fliegenden Holländers gewesen.

‚Es war eine wollüstig schmerzliche Stimmung', sagt Wagner, ‚die mir damals den längst bereits empfangenen fliegenden Holländer gebar. Alle Ironie, aller bittere oder humoristische Sarkasmus, wie er in ähnlichen Lagen unseren schriftstellernden Dichtern als einzige gestaltende Triebkraft verbleibt, war von mir zuvor in meinen literarischen Ergüssen vorläufig so weit losgelassen und ausgeworfen worden, daß ich nach dieser Entledigung meinem inneren Drange nur durch wirkliches künstlerisches Gestalten genügen zu können in den Stand gesetzt war. Die Annahme meines ‚Rienzi' in Dresden galt mir im allgemeinen für ein fast überraschend aufmunterndes Liebeszeichen und einen freundlichen Gruß aus Deutschland, die mich um so wärmer für die Heimat stimmten, als die Pariser Weltluft mich mit immer eisigerer Kälte anwehte. Mit all meinem Dichten und Trachten war ich schon ganz nur in Deutschland. Ein empfindungsvoller, sehnsüchtiger Patriotismus stellte sich bei mir ein, von dem ich früher durchaus keine Ahnung gehabt hatte. Dieser Patriotismus war frei von jeder politischen Beifärbung; es war das Gefühl der Heimatlosigkeit in Paris, das mir die Sehnsucht nach der deutschen Heimat erweckte. Diese Sehnsucht bezog sich aber nicht auf ein Altbekanntes, Wiederzugewinnendes, sondern auf ein geahntes und gewünschtes Neues, Unbekanntes, Erstzugewinnendes, von dem ich nur das Eine wußte, daß ich es hier in Paris gewiß nicht finden würde'. Ist hiermit die sein Inneres tief erfüllende Grundstimmung bezeichnet, in welcher er an die musikalische Ausführung seines fliegenden Holländers ging, so haben wir andererseits schon im Vorhergehenden auf das eigentümlich Neue in der Entstehung dieser Musik hingewiesen,

wonach sich diese von der, zu allererst entstandenen, Ballade der Senta als thematischem Keim aus, nach ihren verschiedenen Richtungen ganz von selbst in ihm entwickelte. ‚Ich hätte mit eigensinniger Absicht willkürlich als Opernkomponist verfahren müssen, wenn ich in den verschiedenen Szenen für dieselbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen; wozu ich, da ich eben nur die verständlichste Darstellung des Gegenstandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernstücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeste Veranlassung empfand'.

In sieben Wochen war die ganze Oper komponiert. Die letzte Seite des ausgeführten Kompositionsentwurfes weist das Datum des 13. September 1841 auf; das Titelblatt die seine äußere Situation in ergreifender Kürze kennzeichnenden Worte: ‚In Nacht und Elend. Per aspera ad astra. Gott gebe es. R. W.' Nichtsdestoweniger behielt er guten Mut, um sich noch am Vorabend des soeben genannten Datums der Vollendung seines Werkes, nämlich am Sonntag, den 12. September, nach Jahren der Unterbrechung ihres brieflichen Verkehrs, wieder einmal mit einem Geburtstagsgruß an die Mutter zu wenden. ‚Möchtest Du ja nicht glauben', so ruft er ihr zu, ‚daß ich Dich jemals vergessen hätte, auch wenn ich schwieg und nichts von mir hören ließ! Ach, ich glaube Dir ja schon gesagt zu haben, daß es Zeiten für mich gab, in denen ich wirklich vermied, Deine Teilnahme für mein Schicksal von neuem anzuregen. Ich habe da im stillen zu Gott gebetet, daß er Dir dein Leben und deine Gesundheit erhalten möge, denn mit der Zeit hoffte ich schon selbst meinem Streben einen Preis zu gewinnen, der es mir erfreulicher machen sollte, mich Dir einmal wieder zu zeigen. Mögen, die mich nicht kennen, immerhin sagen: ‚er hätte es so machen sollen, — er hätte dies oder jenes tun sollen!' — sie haben alle Unrecht! Jeder Mensch, der zur wahren — inneren und äußeren — Selbständigkeit gelangen will, soll durchaus so lange, als sich dies mit dem angeborenen Gefühl von Recht oder Unrecht verträgt, den Weg gehen, den ihn seine ernstere Neigung und ein gewisser innerer unwiderstehlicher Trieb gehen läßt. Die Leiden, die er sich dadurch verschafft, kann ihm die Welt, ohne besonders großmütig zu sein, gut und gern vergeben; bloß wer diese Leiden mildern möchte, hat das Recht, Rat zu erteilen, — wer sie trotzdem aber nicht mildern kann, muß es sich auch gefallen lassen, seinen Rat am Ende nicht befolgt zu sehen. Ich bin gewiß keiner von den starren, unbeugsamen Charakteren, im Gegenteil wird mir mit Recht eine zu weibliche innere Beweglichkeit vorgeworfen. Wohl aber habe ich genug ausdauernde Leidenschaft, um von dem einmal Erfaßten nicht eher abzustehen, als bis ich mich gänzlich vom Wesen desselben überzeugt habe. So ist es mir mit Paris ergangen'. Die bloß auf Hörensagen gegründete Voraussage anderer, es würde ihm unmöglich sein durchzudringen, habe für ihn von keinem Belang sein können; habe ihm doch im Gegenteil ein Mann, wie Meyerbeer,

Mut gemacht den Kampf aufzunehmen, und so werde sich wohl keiner verwundern, daß er als junger Mann es vorzog, zu versuchen — als ohne Versuch feig abzustehen. Das, was ihm an eigenen Kräften und Eigenschaften mangelte, Geld und Ruf, konnte ihm recht gut durch andere ersetzt werden, und Meyerbeer selbst habe ihm die Hand geboten, durch seinen bedeutenden Einfluß ihm behilflich zu sein. ‚Daß nun Meyerbeer' — fährt er fort — ‚genötigt war, gerade diese ganze Zeit von Paris entfernt zu bleiben, das war nun das Unglück, das ich haben sollte; denn Einwirkungen aus der Ferne gelten in Paris nichts, — die Persönlichkeit tut alles'. Er sei somit gedrängt gewesen, den im Vertrauen auf fremde Hilfe unternommenen Kampf mit seinen eigenen Kräften fortzuführen; auch den Versuch habe er wagen müssen. ‚Wäre ich eines von den frivolen Geschöpfen der heutigen Mode gewesen, hätte ich irgend eine glänzende Gabe für den Salon, so würde es mir wohl möglich gewesen sein, mich in diese oder jene Koterie hineinzupoussieren, die mich endlich vielleicht auch ohne inneres Verdienst gehoben haben würde. — Wohl darf ich sagen: Gott sei Dank, daß ich dazu nicht gemacht war! Wen ich noch auf diesem Wege reüssieren gesehen habe, habe ich verachten müssen! Mich hat ein so unwiderstehlicher Ekel vor diesen Nichtswürdigkeiten erfaßt, daß ich mich wirklich glücklich preise, ihnen keinen Geschmack abgewonnen zu haben. — Was mir für Paris nun noch übrig bleibt, ist, die Quelle eines mühsamen Verdienstes, die ich mir bei einem hiesigen Musikverleger geöffnet habe, für meinen kärglichen Unterhalt zu benutzen, bis mir Glück und Umstände dahin verhelfen, wohin ich will'. Als ein großes außerordentliches Glück habe er aber schon die bloße Annahme seines ‚Rienzi' in Dresden anzusehen. ‚Es muß einmal gut werden, und Der ist der Würdigste das Glück zu genießen, der aus dem Sturme heimkehrt und das Unglück kennen lernte!'[1] — —

Am Ende dieser Zeit (in Meudon) überhäuften ihn wieder die niedrigsten Sorgen: zwei volle Monate dauerte es, ehe er dazu kommen konnte, die Ouvertüre zu der vollendeten Oper zu schreiben, trotzdem er sie fast fertig im Kopfe herumtrug. Unter anderen quälte ihn die unglückliche Wohnung in der Helderstraße, die er, wie wir uns entsinnen, kurze Zeit zu spät gekündigt (S. 402); er hatte die letzte fällige Mietrate nicht zahlen können, und wurde daher trotz erfolgter Kündigung nicht aus derselben entlassen, obgleich er sie ja seit Anfang Mai nicht einmal mehr bewohnte. Konnte er

[1] Das ungedruckte Original, drei Seiten Oktav, eng geschrieben in feinster Schrift, mit der Adresse: ‚An die Mutter' ist im Besitz des Herrn Ferdinand Avenarius. Das Doppelblatt in Oktav war dreifach zusammengefaltet und mit einer Oblate verschlossen; beim schnellen Öffnen durch die Empfängerin ist in dem zweiten Blatte ein unbedeutendes Loch im Papier entstanden und drei fehlende Zeilenausgänge sind, gerade in dem Satze ‚Der ist der Würdigste' — deutlich lesbar — an den oberen Rand desselben Blattes übertragen.

jene Rate von 300 Francs wenigstens noch vor dem nächsten Termin, dem 15. Oktober entrichten, so stand seiner augenblicklichen Entlassung nichts mehr im Wege, und der Concierge seines Hauses hatte ihm versichert, daß diese dann nicht ausbleiben würde. Um so willkommener mußte es ihm demnach sein, daß er bei einem seiner, jetzt fast täglichen Aufenthalte in der Stadt durch Vermittelung eines gewissen Herrn Vieweg (vielleicht aus der bekannten Buchhändlerfamilie dieses Namens und dann eine durch Avenarius vermittelte Bekanntschaft?) von einem gewissen Herrn von Rochow vernahm, der für eben jenen Betrag (300 Frcs.) von seinen Möbeln kaufen wolle. Mit dem Rest seiner Möbel konnte er alsdann in ein kleineres Logis ziehen. In diesem Sinne teilt er sich am Sonnabend, den 2. Oktober an Avenarius mit: ‚gestern drängte mich die Zeit zur Abreise, und für heute und morgen' (Sonntag) ‚möchte ich die Stadt gern einmal unbetreten lassen. Und doch liegt mir die Sache zu sehr auf dem Herzen. Hören Sie also, Liebster! — Wenn Herr von Rochow, wie mich Herr Vieweg glauben gemacht hat, für netto 300 Frcs. Möbel von den meinigen kaufen will, — wenn weiterhin Sie die Güte haben wollten, die Auszahlung dieser Summe sogleich nach abgeschlossenem Kaufe zu übernehmen, und wenn endlich es Herrn von Rochow konveniert, daß Sie ihm dieses Geld auf seine Einnahmen avancieren, — so ist mir aus aller Not geholfen. Sie allein würden durch Ihre Intervention dies möglich machen können'.[1] Das also waren die Sorgen und Gedanken, die nach Vollendung des ‚fliegenden Holländers' seinen Geist in Anspruch nahmen und ihn nicht zum ruhigen Schaffen auf seinem inzwischen schon recht rauh und unfreundlich gewordenen Landsitze kommen ließen. Es ist sicher anzunehmen, daß er schon mit Beginn der folgenden Woche wieder seine täglichen Gänge in die Stadt angetreten, und mehr Zeit unterwegs und in Paris, als in seinem Asyl verbracht habe. Die Nötigung zu journalistischen Arbeiten trat aufs neue an ihn heran, die Gazette musicale vom 18., 24. Oktober und 7. November bringt unter der Gesamtaufschrift der Caprices esthétiques den in Meudon entstandenen Artikel über Beethovens A dur- und Mozarts Es dur-Symphonie (die er zuletzt in einem seiner Rigaschen Konzerte aufgeführt) unter dem Titel: Une soirée heureuse. Fantaisie sur la musique pittoresque (‚Ein glücklicher Abend'). Auch war seit der offiziellen Nachricht von der Annahme des ‚Rienzi' keine weitere Kunde von Dresden her an ihn gelangt. Hielt er auch an der Hoffnung fest, daß die ihm eröffnete Aussicht auf eine Aufführung seines Werkes noch im bevorstehenden Winter sich verwirklichen werde, so bemächtigte sich seiner doch bei dem allgemeinen Schweigen von neuem eine quälende Ungeduld. Wir sehen ihn daher bereits am 7. September,

[1] Das ungedruckte Original, eine Seite Oktav feingeschrieben, ist im Besitz des Herrn Ferd. Avenarius.

noch vor der Vollendung der Komposition des ‚fliegenden Holländers', zugleich an den Chordirektor Fischer und Ferdinand Heine sich wenden; drei gleichzeitige Briefe vom 14. Oktober an Fischer, Heine und Reißiger sind ebenfalls noch von Meudon aus datiert. Inzwischen machte ein rauher Herbst seinen unfreundlichen Einzug fühlbar. ‚Wollten Sie', so eröffnet er im Hinblick darauf seine nächste Dresdener Korrespondenz, ‚nur Nachrichten über den Herbst in und um Paris haben, so hätte ich Ihnen schon seit geraumer Zeit damit zu Gebote stehen können: ich würde Ihnen vom schaurigen Sausen und Heulen des herbstlichsten und hartnäckigsten aller Winde, der seit drei guten Monden die Pariser Campagne durchstürmt, von lustig flackernden Kaminfeuern, von traurig flatternden Baumblättern, von mutig strömenden Regengüssen erzählt haben, daß Ihnen das beste Hoffmannsche Märchen dabei in den Sinn kommen sollte: dies alles ist hier mit einer erstaunlichen Voreiligkeit eingetreten'. Vor Windgetöse und Regengüssen, Frost und vergilbten Baumblättern flüchtete er denn auch um diese Zeit endlich wieder in die Stadt zurück, um in ihren dumpfen Mauern seinem letzten entbehrungsreichen Pariser Winter entgegenzugehen. ‚Sollten Sie', schreibt er demnach an die Dresdener Freunde Fischer und Ferd. Heine, ‚sollten Sie noch vor dem 25. d. M. Zeit finden, mich mit einem Briefe zu beehren, so wird mich dieser No. 3, avenue de Meudon, à Meudon près Paris treffen; nach dem angegebenen Zeitpunkte jedoch würden Sie die Güte haben, ihn mit folgender Adresse zu versehen: No. 14, rue Jacob à Paris'.[1]

Von hier aus ist am 5. November der eben zitierte siebente Dresdener Korrespondenzbericht datiert, an dessen Entstehung wiederum ein zufällig erhaltenes Notizenblatt erinnert. Witz und Melancholie, wie Regen und Sonnenschein miteinander ringend, bezeichnen so recht die Seelenstimmung des Verfassers bei solcher erzwungenen Beschäftigung, während neben ihm die Partitur seines Holländers ihrer Vollendung harrt. Oben im Text vollführen die prasselnden Funken sarkastischer Ironie ihre graziösen Luftsprünge, auf dem Hilfsblatt darunter ergeht sich in den Pausen die Feder in allerlei unzusammenhängenden Sätzen und melancholischen Schriftproben, darunter wohl zehnmal der Name ‚Rothschild', einmal mit dem Zusatz: ‚O Millionen, goldene Knöpfe . . .!'

Am 24. November beging der junge Meister in Sorgen und Nöten die fünfte Wiederkehr seines Hochzeitstages — was lag nicht zwischen damals und jetzt, welche ununterbrochene Kette von Entbehrungen, Wagnissen, Hoffnungen, Prüfungen! ‚Ganz schon nur noch mit meiner Rückkehr nach Deutschland, und mit der Beschaffung der dazu nötigen Mittel beschäftigt, mußte ich, gerade um dieser letzteren willen, nach der Vollendung (der Komposition) des

[1] Briefe an Uhlig, Fischer, Heine, S. 260 u. 367.

fliegenden Holländers noch einmal zur musikhändlerischen Lohnarbeit greifen: ich machte Klavierauszüge von Halévyschen Opern. Ein gewonnener Stolz bewahrte mich aber bereits vor der Bitterkeit, mit der mich früher diese Demütigung erfüllt hatte'. In den letzten Tagen des November ließ er sich durch Freund Kietz zu einer internen Feier in die École des beaux arts einführen, um daselbst die dem Publikum vorläufig noch nicht zugängliche neueste große Arbeit Delaroches, deren Ausführung dieser vier Jahre des angestrengtesten Fleißes gewidmet hatte, in Augenschein zu nehmen. Die Aufgabe war, für einen eigens zu dem Akte der Preisverteilung an die Zöglinge konstruierten halbrunden, von oben her durch das eindringende volle Sonnenlicht erleuchteten Saal ein Wandgemälde zu schaffen, welches den ganzen Halbkreis desselben ausfüllen und die Verteilung der Preise für die bildenden Künste selbst zum Gegenstand haben sollte. Die vor dem Riesengemälde versammelten Schüler des genialen französischen Meisters waren von dessen mannigfachen Schönheiten so begeistert, daß sie ‚den endlich ebenfalls in den Saal tretenden Delaroche in Jubel und Enthusiasmus fast zu erdrücken drohten; er selbst so ergriffen, daß er sich der Tränen nicht erwehren konnte'. Wen es interessiert, den Schöpfer des fliegenden Holländers als Berichterstatter über ein Meisterwerk der bildenden Kunst kennen zu lernen, den können wir hier freilich nur auf den ausführlichen Bericht über das Ganze und die Details verweisen, den er tags darauf (1. Dezember) an die ‚Abendzeitung' einsandte. Vom 8. Dezember datiert ist ein umfängliches Schreiben an den Chordirektor Fischer mit beigefügtem eingehenden Promemoria in Sachen der ‚Rienzi'-Aufführung, mit den detailliertesten Vorschlägen hinsichtlich der Rollenbesetzung, Teilung der Chöre u. dgl.; am 15. Dezember widmete er der Schumannschen ‚Neuen Zeitschrift für Musik' einen Aufsatz über ‚Rossinis Stabat mater'.[1] Als Pseudonym für den letzteren erkor er sich launigerweise den Namen jenes Taktschlägers der Salle St. Honoré, H. Valentino (S. 396), der ihm für die verfehlte Aufführung seines Columbus die ‚schuldige Rehabilitation' noch bis zu diesem Augenblick schuldig geblieben, an diesem ausgeschütteten Füllhorn graziös vernichtender Satire auf die Pariser Modekunst dafür aber so unschuldig war, daß er ihrer vielmehr — in seinem Leben nicht fähig gewesen wäre! Am 22. Dezember endlich fand in der Großen Oper unter vielem Aufsehen die Erstaufführung von Halévys ‚Reine de Chypre' statt, welcher er in seiner doppelten Eigenschaft als Berichterstatter der Gazette musicale und Klavierbearbeiter dieser neuesten Halévyschen Produktion sich nicht entziehen konnte; seine beiden letzten Dresdener Korrespondenzen (die neunte und zehnte vom 23. und 31. Dezember 1841) beschäftigen sich ebenfalls, die letztere sogar ausschließlich,[2] mit diesem Werke. Kurz zuvor hatte er — im

[1] Ges. Schr. I, S. 231-39. — [2] ‚Bericht über eine neue Pariser Oper', Ges. Schr. I.

Interesse seines Dresdener Gömmers Winkler — der Vorführung eines neuesten Scribeschen Lustspieles ‚Une chaîne'[1] im Théâtre français beigewohnt. ‚Wirklich', so ruft er bei seiner Würdigung desselben aus, ‚wirklich, als ich letzthin dieses Lustspiel von den Schauspielern des Théâtre français gespielt sah, wurde es mir recht klar, warum wir Deutschen kein eigentliches Lustspiel haben, und das französische uns immerdar für diesen Mangel aushelfen müssen wird. Es ist eben das ganze Paris: seine Salons, seine Gräfinnen, seine Boulevards, seine Advokaten, Ärzte, Grisetten, Maitressen, Journale, Cafés — kurz, eben Paris, was jene Lustspiele macht: Scribe und seine Freunde sind in Wahrheit nicht viel mehr als die Handlanger und Kopisten jenes großen, millionköpfigen Lustspieldichters!'

Wir haben hiermit die äußeren Ereignisse bis zum Schluß des Jahres in gedrängtem Überblick vorgeführt, unter denen inzwischen die Partitur des fliegenden Holländers zur Vollendung gebracht war. ‚Natürlich lag mir nun nichts so sehr am Herzen, als die Oper schnell in Deutschland zur Aufführung zu bringen. Von München und Leipzig erhielt ich abschlägige Antwort: die Oper eigne sich nicht für Deutschland, hieß es. Ich Tor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland, da sie Saiten berührt, die nur bei dem Deutschen zu erklingen imstande sind'. Er machte daher einen weiteren Versuch nach Berlin hin, indem er die Partitur seines Werkes mit einem begleitenden Briefe vom 20. November an den dortigen Intendanten, den Grafen Redern, sandte,[2] an den er sich bereits von Meudon aus, kurz vor der Annahme des Rienzi in Dresden, vorbereitend gewandt (S. 416). Hier hatte seit einem Jahr die Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. vielfach die freudigsten Hoffnungen erregt: manches Gute war inzwischen bereits verwirklicht; für die Pflege der Wissenschaften und Künste schien eine neue Ära angebrochen. Der junge Monarch, für den als Kronprinzen Glucks ‚Iphigenie' vor den leeren Bänken des Opernhauses aufgeführt worden war, galt als ein hochgebildeter Fürst; die von ihm ausgegebene Losung, welche die Hauptstadt Preußens zum Mittelpunkt für die deutsche Bildung erheben sollte, rief in Wagner ein

S. 301-319. Man beachte die im Beginn desselben enthaltenen Umriß-Porträtskizzen des ‚Mr. Maurice' und der eigenen Person des Verfassers: ‚Wer ist jener Mann mit dem schwarzen Haar und geschäftig umherstreifenden Blicke? usw. Das ist niemand anders als der Musikverleger, der bereits im voraus dem Komponisten 30000 Franken für die neue Partitur bezahlt hat. Seht ihr dort den jungen Musiker, mit bleicher Miene und verzehrendem Ausdruck der Augen? Mit besorgter Hast hört er der Aufführung zu: ist das Enthusiasmus oder Eifersucht? Ach, es ist die Sorge um das tägliche Brot: — denn wenn jene neue Oper Glück macht, hat er zu hoffen, daß jener Verleger bei ihm ‚Phantasieen' und ‚Airs variés' über ‚Lieblingsmelodieen' derselben bestellt'. — [1] Von Th. Hell unter dem Titel ‚Fesseln' für die deutschen Theater übersetzt. — [2] Veröffentlicht in vollem Wortlaut durch Dr. W. Altmann (‚Die Musik' 1903, II, S. 335/36) in dem bereits zitierten Aufsatz ‚R. Wagner und die Berliner Generalintendantur'.

hoffnungsvolles Vertrauen wach. Der Entwurf einer, gleichzeitig mit seinem Briefe an Redern, an den preußischen König gerichteten Eingabe des jungen deutschen Künstlers gibt diesem Vertrauen in bedeutsamer Weise Ausdruck. In einer dem fremden Einfluß leider wohl zu nachgiebigen Kunstperiode habe es dem deutschen Vaterlande an einem entschieden ausgesprochenen mächtigen Schutze für das Gedeihen der Kunst gefehlt: es sei soweit gekommen, daß beachtenswerte Talente, besonders Musiker, Nahrung und Boden im Auslande — in Paris — haben suchen müssen: wie viele Kräfte mögen darüber noch unentwickelt schlummern, oder der Verkümmerung nahegerückt sein! Nun aber sei das verheißungsvolle Wort des königlichen Schutzes der Künste erklungen, und jeder Tag bringe neue, mannigfache Beweise dafür, in welchem umfassenden Sinne der König das schöne Wort zu erfüllen beschlossen habe. Im Vertrauen darauf und seines redlichen Strebens sich bewußt, ruft er den Schutz des Königs für sein neues Werk an. Wohl ist es für alle Zeiten bezeichnend, daß es gerade der ‚fliegende Holländer' war, mit welchem sich der deutsche Künstler unter diesen Schutz eines, deutscher Bildung schöpferisch geneigten, kunstsinnigen Fürsten stellt, während er seinen ‚Rienzi' dem üppigeren Dresdener Hoftheater mit seinen altererbten Traditionen eines mehr sinnlichen Glanzes übersandt hatte. Leider sollte das hierin ausgedrückte ehrenvolle Schätzungsverhältnis sich nicht durch eine ihm entsprechende Wirklichkeit bestätigen. Auch der Berliner Hof hatte *seine* ‚Traditionen!' Wie einst Friedrich der Große durch die Wahl eines unbedeutenden, abergläubischen Franzosen zu seinem Bibliothekar (bloß weil dieser ein Franzose war!) die Bewerbung Lessings um diesen Posten abgelehnt hatte, so vermeinte sein erlauchter Abkömmling für den Schutz der heimatlosen deutschen Kunst durch die Ernennung — Meyerbeers und Mendelssohns zu Generalmusikdirektoren der Pflege deutscher Musik ein volles Genüge getan zu haben!

Für den Augenblick zwar stellte sich die Zurückweisung noch nicht so schroff heraus: ließ auch der angerufene preußische Monarch durchaus nichts von sich hören, so machte sich dafür doch das sonderbar gefällige Element derselben Protektion noch ein letztes Mal geltend, der er seit seinem ersten Eintritt in Paris nur die verhängnisvollsten Enttäuschungen verdankte, an welche er den Glauben aber trotzdem noch nicht völlig aufgegeben hatte. Was war natürlicher, als daß er sich — gerade für Berlin! — an den dort allvermögenden Meyerbeer wendete? Das Gegenteil wäre ja fast eine *Umgehung* des Mannes gewesen, an dessen aufrichtigem Wohlwollen ernstlich zu zweifeln seine vertrauensvolle Natur sich zum Vorwurf gemacht haben würde. Er richtete daher an ihn die inständige Bitte um eine Zeile der Befürwortung beim Grafen Redern: sie werde als ein mächtiges Gewicht in die Wagschale fallen. Und mit welchem herzbewegenden, rührenden Jubel eines dankerfüllten Innern nimmt er nun dessen Zusicherung der erbetenen Befürwortung auf!

‚Zwei Worte von Ihnen haben mich aufs neue glücklich und gründlich mit meinem Schicksale ausgesöhnt . . . Ich armer Narr, der ich immer nur in die Zukunft hineinarbeite, in der Gegenwart aber nichts höre und sehe, ja kaum darin existiere — saß in meinem Stübchen bei meiner armen, von mir und von düsteren Sorgen gequälten Frau und sah auf die Früchte des letztverlebten oder vielmehr durchmarterten Sommers. Diese Früchte, ein dummes Textbuch und ein ziemliches Stück Partitur, lagen vor mir und frugen mich, was mit ihnen werden sollte? Mir fiel nichts Gescheiteres ein, als sie einzupacken und ihnen einen untertänigsten Brief an den Grafen Redern beizugeben; ich wußte, sie würden dort verfaulen, und doch fiel mir nichts Besseres ein. Da ging mir das Evangelium auf, denn von Ihrer gepriesenen Hand stand da: ›Ich werde dasselbe bei dem Grafen von Redern zu erlangen suchen!!‹ — Ach, wenn Sie wüßten, welche unermeßliche Wohltat Sie mir dadurch angedeihen ließen!' Aber Freude und Dankbarkeit waren abermals verfrüht.[1] Er hatte erst später Gelegenheit wahrzunehmen, wie sehr er wiederum getäuscht worden war, wenn er diese ‚künstlich veranlaßte, wohlfeile und durchaus erfolglose Gefälligkeit' für eine ernstliche Annahme seines Werkes gehalten hatte. Für jetzt durfte er sich der Hoffnung einer baldigen Aufführung zweier seiner Werke auf den ersten Bühnen Deutschlands hingeben, und unwillkürlich drängte sich ihm die Ansicht auf, daß sonderbarerweise Paris, so grausam es sich all seinen Bestrebungen verschlossen, ihm doch für Deutschland von größtem Nutzen gewesen sei.

Leider fuhr Dresden fort, seiner von Woche zu Woche, von Monat zu Monat harrenden Geduld die schwersten Proben aufzuerlegen. Die offizielle Ankündigung der Annahme seines ‚Rienzi' hatte von einer Aufführung im Laufe dieses Winters gesprochen; die Notwendigkeit, vorher noch eine Reißigersche Oper einzustudieren (‚Adele de Foix' aufgef. 26. Nov. 1841),[2] und

[1] Die obigen Zitate aus diesem tief ergreifenden Schriftstück genügen, um auf das deutlichste zu erweisen, wie sehr auch in diesem Falle die gar nicht genug zu schätzenden Darlegungen Chamberlains (‚Bayr. Blätter', 1894 S. 26-27) über Wagners briefliche Herzensergießungen im Rechte sind. ‚Diese beweisen zunächst immer nur sein leidenschaftliches Bedürfnis nach Liebe, und sodann seine gänzliche Vereinsamung; sie als ein Zeugnis von dem Wert des Adressaten aufzufassen ist mehr naiv als weise'. ‚Wer geflissentlich übersieht, daß das Genie nicht bloß in seinen Werken, sondern in allen Lebensäußerungen ‚Genie' — d. h. schöpferisch — ist und bleibt, wird es hier schwerlich jemals bis zum Verständnis bringen: die Phantasie hat bei fast allen Freundschaftsverhältnissen Wagners die Hauptrolle gespielt.' Wenn in irgend einem Verkehr, so gilt dies aber namentlich von demjenigen mit einem so kalten Spekulanten, als Meyerbeer, über dessen wahre Gesinnung gegen ihn er sich schon aus dem Grunde immer wieder täuschen mußte, weil er zu ihrer Beurteilung in seinem Innern auch nicht den mindesten Maßstab fand. — [2] Vgl. Ges. Schr. X, 198: ‚Mein seliger Kollege in der Dresdener Kapellmeisterei, Gottlieb Reißiger, der Komponist des letzten Gedanken Webers, beklagte sich bei mir einmal bitter, daß ganz dieselbe Melodie, welche in Bellinis ‚Romeo und Julia' stets das Publikum hinriß,

dieser noch Halévys ‚Guitarrero' und — des Gastspieles einer Sängerin halber — eine beliebige italienische Oper von Mercadante folgen zu lassen, rückte jedoch den Aufführungstermin immer weiter und weiter hinaus. ‚Wenn Sie oder irgend Jemand', schreibt er am 4. Januar an den alten Freund Heine, ‚ganz genau wüßten, wie meine ganze Lage, alle meine Pläne und Beschlüsse durch ein solches Verzögern vernichtet werden, so würde man Erbarmen haben. Sollte es wirklich so weit kommen, daß man meine Oper für dieses Winterhalbjahr noch ganz beiseite legen müßte, so wäre ich in der Tat untröstlich, und Der- oder Diejenige, die an dieser Verzögerung Schuld trüge, hätte eine große Verantwortung, vielleicht für unsägliche mir bereitete Leiden, auf sich gewälzt'. Nun kam es dennoch so weit, Schritt für Schritt; und inmitten all seiner materiellen Bedrängnis ist die Fassung des jungen Meisters, mit der er kaum vier Wochen später die definitive Hinausschiebung der Aufführung bis zum Herbst entgegennimmt, um so höher anzuschlagen.[1]

Ganz dasselbe, wie in Dresden mit dem ‚Rienzi', hatte er nun aber auch in Berlin mit dem ‚Holländer' zu erleben. Auch hier war ihm Alles an einer Aufführung im Laufe ‚dieses Winters, vielleicht im Monat Februar' gelegen gewesen; statt dessen verging Monat auf Monat, ohne daß die Angelegenheit um einen Schritt gefördert worden wäre.[2] So verstrich ein volles Vierteljahr, die Monate Dezember, Januar, Februar schlichen ohne die mindeste Entscheidung vorüber. Endlich, am 2. März, nach mühsam und schwierig verbrachtem Winter, konnte er diesen Zustand nicht mehr ertragen. Seine inzwischen an Meyerbeer gerichteten Bitten und Anfragen waren unerwidert geblieben; um eine Antwort, wie sie nun auch ausfalle, zu erzwingen, verfiel er daher auf das einzig übrigbleibende Auskunftsmittel, welches durch sein an Avenarius gerichtetes Briefchen vom 2. März deutlich bezeichnet wird. ‚O mein teurer Schwager', so lautet dasselbe, ‚möchtest Du nicht einmal den früher mir ge-

in seiner ‚Adele de Foix' gar keine Wirkung tun wollte.' — [1] Vgl. die Briefe an Fischer 5. Febr. und an Ferd. Heine (vom 16. März, von denen der erstere irrtümlicher Weise vom 5. Januar 1842 datiert ist. — [2] Alle einzelnen, bloß durch des jungen Meisters Antreiben und die Beredtsamkeit seiner brieflichen Mitteilungen bewirkten, Schritte der Berliner Intendanz in dieser Sache sind in dem mehrerwähnten Artikel von W. Altmann (‚Die Musik' 1903) dokumentarisch festgehalten: am 7. Dezember Meyerbeers mündliche Unterredung mit dem Grafen Redern; am 9., offenbar durch Wagners feurigen Brief veranlaßt, Meyerbeers schriftliche Verwendung zugunsten des Werkes; am 14. Rederns Mitteilung an Wagner, daß Buch und Partitur richtig eingegangen und von Meyerbeer besonders empfohlen seien: dann schleppt sich die Angelegenheit zunächst vier Wochen lang bis zum 8. Januar hin, wo seitens des Kapellmeisters Henning und des Regisseurs Von Lichtenstein ein Gutachten mit mancherlei Bedenken gegen die bühnentechnische Ausführbarkeit des ‚ebenso genialen als originellen Werkes' abgegeben wird, dann — eine verhängnisvolle Stockung, die ohne Wagners erneutes Eingreifen leicht zum völligen Vergessen der Angelegenheit hätte führen können!

machten Vorschlag ausführen, und diesen Brief an Meyerbeer, mit ein paar Zeilen an Deinen Berliner Vertrauten begleitet, nach Berlin abschicken? — Den Herrn möchtest Du jedenfalls ersuchen, mit dem Briefe zu Meyerbeer selbst zu gehen und auf Antwort zu warten: — ich habe meine Zeilen sehr kurz eingerichtet, und ihm angezeigt, daß ich, um ihm die Antwort zu erleichtern, einen Freund meines Schwagers ersucht hätte, diese von ihm mündlich in Empfang zu nehmen und mir hierher zu berichten. Er soll sich nur kurz erklären, ob er meinen ‚fliegenden Holländer' erhalten hat, und ob er etwas damit im Sinne führt? — Tue es doch noch heute! — Gott segne Dich mit Weib und Kind! — Dein immerwährender Richard'.[1] Das ‚sehr rege Interesse' (!), welches Meyerbeer ‚wenigstens damals' an Wagner genommen, wird durch diese Tatsachen wohl in ein genügend helles Licht gestellt. ‚Ohne seine Fürsprache', heißt es, ‚wäre der fliegende Holländer wohl kaum in Berlin angenommen worden'. Aber hatte denn Wagner ihm diese Fürsprache nicht in jedem einzelnen Falle erst buchstäblichst abringen müssen? Hätte er, der rücksichtsvolle Diplomat, der insbesondere von Nebenbuhlern — nach dem Urteil des Menschenkenners Laube — immer nur ‚mit bestrickender Hingebung sprach', — sich etwa gar noch ausdrücklich gegen die Holländerpartitur und ihren Autor aussprechen sollen? Um sie, wenn sie ihm unbequem würde, zu Falle zu bringen, dazu standen dem in Berlin, wie Paris, Allmächtigen doch noch ganz andere Mittel zur Verfügung. Diejenigen nämlich, welche er, wie wir im weiteren Verlauf sehen werden, tatsächlich dagegen in Anwendung gebracht hat. Das erste davon war, die Sache hinauszuziehen, d. h. dem langsamen Gang der Dinge seinen Lauf zu lassen. Wirklich gelangte nun erst, infolge von Wagners erneutem Drängen, unter dem Datum des 14. März die Nachricht Rederns an ihn, daß ‚in Anerkennung seiner erfindungsreichen, effektvollen (!) Musik' die Oper ‚der fliegende Holländer' zur Darstellung angenommen worden sei, und gab dem jungen Meister Veranlassung, in freudiger Erwiderung dieser außerordentlich gewogenen Zuschrift für eine ‚so schnelle und günstige Entscheidung seinen gerührtesten Dank auszusprechen'.[2]

[1] Die Adresse des obigen Briefchens lautet: ‚Sr. Wohlgeboren dem ausgezeichneten Buchhändler und vortrefflichen Schwager zu Paris'; es enthält außer dem oben mitgeteilten noch einen Satz, in welchem er dem Empfänger in rührender Weise das Porto zu seinem nach Berlin zu richtenden Briefe aufdrängt! Wiederum ist uns auf der Rückseite von Avenarius' zierlich-feiner Handschrift das Konzept seines am folgenden Tage (3. März) an die ‚Herren Asher & Co. in Berlin' gerichteten Schreibens erhalten.* — [2] ‚Die Musik' 1903 II, S. 338. Zu dem von Wagner gebrauchten Ausdruck ‚schnelle Entscheidung' macht allerdings der verdiente Herausgeber jenes Briefes von sich aus ein verwundertes .sic'!

* ‚Die vorliegende Zuschrift', heißt es darin, ‚ist von Herrn Richard Wagner, welcher mit Herrn Meyerbeer bekannt und in Verbindung, ihm schon vor längerer Zeit die Partitur einer Oper ‚Der fliegende Holländer' gesandt hat, ohne von Herrn Meyerbeer, der kein sehr pünktlicher Korrespondent zu sein scheint, bis jetzt darüber Nachricht zu erhalten. Herr Wagner wünschte nun zu wissen, ob er die Oper empfangen, und was er damit zu tun gedenke, und ich nehme Ihre Güte in Anspruch, um meinem Freunde und Verwandten diese Auskunft zu verschaffen, ihm wenigstens keinen Zweifel über den Empfang der Partitur zu lassen'.

Unmöglich konnte er damals wissen, daß diese, durch Meyerbeer erwirkte ‚Annahme' seiner Partitur von seiten des soeben im Abgang begriffenen Grafen Redern, der die von ihm getroffene Maßnahme selbst nicht mehr durchführen konnte und ihre Ausführung seinem Nachfolger im Amt überlassen mußte, so viel als — gar Nichts bedeutete. Besonders, wenn dieser Nachfolger derselbe Herr v. Küstner war, der soeben dieselbe Oper — von München aus — als ‚für Deutschland ungeeignet' abgelehnt hatte!

Wohl bleibt es erstaunlich, mit welcher Zähigkeit sich derartige einmal in Umlauf gesetzte Mythen, wie die von dem äußerst regen Interesse des Berliner Hofmusikdirektors für Wagner und seinen ‚fliegenden Holländer' am Leben und im Umlauf erhalten, wenn ihnen nur in einem einzigen vergilbten Blättchen eine neue Nahrung zugeführt wird! Selbst die Tatsache kommt nicht dagegen auf, daß der Holländer trotz allem ferneren Drängen Wagners faktisch erst volle zwei Jahre später auf die Berliner Bühne gelangte und nach den ersten Vorstellungen, trotz allen im Publikum gewonnenen Beifalls, so lange Meyerbeer am Leben war, unwiderruflich vom Repertoire verbannt blieb. Vielleicht ist es nicht ungeeignet, um dem verstocktesten und mythengläubigsten Leser die Augen zu öffnen, wenn wir diese Episode mit den Worten beschließen, mit denen bei einer früheren Gelegenheit H. S. Chamberlain über dieselben Empfehlungszeilen zugunsten des Holländers sich geäußert hat: ‚Der Wortlaut jenes Briefes gibt uns über den Grad und die Art von Meyerbeers Wohlwollen nicht den geringsten Aufschluß. Er ist ein Empfehlungsbrief wie andere — d. h. in Herrn Kohnts Meyerbeer-Biographie habe ich ganz andere gesehen, wie wenn er z. B. einen seiner Freunde an Baron Rothschild empfiehlt. Nur Eines scheint mir in diesem Brief wirklich beherzigenswert. Meyerbeer schreibt nämlich, die großen Hoftheater, als offizielle Beschützer deutscher Kunst, sollten Wagner nicht ihre Szenen verschließen. Das ist eine interessante Äußerung — wenn man bedenkt, daß vom folgenden Jahre ab und bis zu seinem Tode kein Mensch so viel wie Meyerbeer getan hat, um Wagner die großen und kleinen Szenen zu verschließen! Wenn man bedenkt, daß in Berlin z. B. kein Wagnersches Werk sich hat halten können bis zu Meyerbeers Tod, wo mit einem Male der Bann gebrochen war! Wenn man bedenkt, daß, als Wagner — zwanzig Jahre später — in der äußersten Not der Verbannung in Paris die Gelegenheit hatte sich zur Geltung zu bringen, Meyerbeer Alles in Bewegung setzte, um diese Hoffnung zu zerstören, — was ihm denn auch gelang!'

Zu einer so weitgehenden Abschweifung hat uns der fromme Mißbrauch veranlaßt, der in dieser Sache in wohlmeinendster Weise, aber zum Nachteil der geschichtlichen Wahrheit, mit einem solchen zufällig erhaltenen Blatte Papier, wie jener wirkungslose Empfehlungsbrief, durch eine irrtümliche Unterschiebung aufrichtiger Motive und die ebenso unrichtige Annahme eines spon-

tanen Handelns von Meyerbeers Seite getrieben worden ist. In unserer Erzählung hat sie uns inzwischen nicht um einen Schritt vorwärts gebracht und wir müssen in derselben von der täuschenden Nachricht des 14. März zu der nicht minder täuschenden des 14. Dezember, mithin um ein volles Vierteljahr, zurückgreifen, um uns die Art und Weise zu vergegenwärtigen, wie der junge Meister in beständiger Erwartung des Kommenden, in der düsteren Rue Jakob den Winter zubrachte: nämlich unter beständigen Arrangements Halévyscher Opernmusiken und journalistischer Lohnarbeit; aber dennoch guten Mutes, im regen Verkehr mit seinen Freunden, den Wenigen, die seinem Genius ihren Glauben bewahrten. Diesem Kreise gesellten sich nun aber auch, worauf schon das plötzliche ‚Du' in dem oben zitierten Briefe an Avenarius deutet, Schwester und Schwager in wirklicher Traulichkeit hinzu. Die beiden Frauen, Cäcilie und Minna, scheinen schon früher in dieses engere schwesterliche Verhältnis getreten zu sein — genau läßt es sich nicht bestimmen, doch könnte der zweiunddreißigste Geburtstag Minnas, der 5. September 1841, dazu Anlaß gegeben haben, dessen Feier — kurz bevor das Avenariussche Paar Meudon hinter sich ließ, um nach Paris zurückzukehren — Wagner noch eigens in einem späteren, aus Deutschland an sie gerichteten Briefe erwähnt.[1] Von der ‚göttlichen Macht' der aus den Pariser Leiden herausgeborenen Freundschaft handeln gar manche spätere Äußerungen; z. B.: ‚Es leben die Schmerzen von Paris, sie haben uns herrliche Früchte getragen!' Oder: ‚Oh, Paris! Oh Leiden und Freuden! Oh, ihr Freunde! Oh, Erinnerungen!!' Kietz, Anders, Lehrs nebst Cäcilie und Eduard, sie bilden nun in Freuden und in Schmerzen ‚den heiligen Rat der Fünfe'. Auch ist in jenen Briefen wiederholt von einer, jedenfalls Avenarius nahestehenden, uns weiter nicht bekannten Familie Kühne die Rede, einem Herrn und einer Mad. Kühne, ‚vortrefflichen Menschen', deren sie — Wagner und Minna — ‚mit der größten Liebe und Dankbarkeit sich erinnern'.

Über alledem, d. h. über Arrangements und Freundesumgang, war der schaffende Künstler in ihm nicht müßig geblieben: neue Gegenstände hatten unausgesetzt seine dichterische Phantasie beschäftigt. Mit wie wenig willkürlichem und absichtlichem Bewußtsein er sich in dem fliegenden Holländer einen mythischen Stoff zur Behandlung erkoren, wird aus dem Umstande ersichtlich, daß er nach dessen Vollendung noch einmal nach einem der Geschichte zu entnehmenden ‚Opernstoffe' sich umsehen konnte. Er fand ihn in einem der letzten Momente der Hohenstaufenzeit und hatte bereits einen ersten Entwurf davon ausgearbeitet, als eine tiefer anregende, neue Bekanntschaft diesen un-

[1] ‚Ach glaubt nur, uns wird es immer butterweich ums Herz, wenn wir Eurer gedenken: dieser 5te September, und der im vorigen Jahre!!! O Himmel, welch ein Abstand!!' (briefl. 11. Sept. 1842.

widerstehlich in den Hintergrund drängte. Manfred, der Sohn Friedrichs II., reißt sich, von äußerster Not gedrängt, aus dem Zustande der Mutlosigkeit und Versunkenheit in lyrische Ergötzung und wirft sich nach Luceria, der Stadt, die von seinem Vater den aus Sizilien versetzten Sarazenen mitten im hochheiligen Kirchenstaat zum Wohnort angewiesen ist. Mit Hilfe der streitbaren, leicht zu begeisternden Söhne Arabiens gewinnt er das ganze, vom Papst und den herrschenden Welfen ihm bestrittene Reich Apulien und Sizilien; mit seiner Krönung schloß der dramatische Entwurf. In diesen rein geschichtlichen Vorgang wob er eine erdichtete weibliche Gestalt; er entsann sich nachmals, daß ihm diese aus dem Anschauen einer ihm zu Gesicht gekommenen Zeichnung als Erinnerung entsprungen war: einer Darstellung Friedrichs II., umgeben von seinem fast ganz arabischen Hofe, aus welchem namentlich singende und tanzende Frauengestalten lebhaft seine Phantasie gefesselt hatten.[1] Den Geist dieses Friedrichs, seines Lieblings, verkörperte er nun in der Erscheinung einer jungen Sarazenin, der Frucht einer Liebesumarmung des Kaisers und einer Tochter Arabiens während seines friedlichen Aufenthaltes in Palästina. Das Mädchen hatte daheim von dem tiefen Falle des ghibellinischen Hauses Kunde erhalten; mit dem Feuer des arabischen Enthusiasmus macht sie sich nach Apulien auf. Dort in Capua,[2] am Hof des entmutigten Manfred, erscheint sie als Prophetin, begeistert, reißt zu Taten hin. In einem Liede, dessen Refrain in den entscheidenden Situationen der dramatischen Handlung wiederkehrt, singt sie ihm zur Laute von Friedrichs Ruhm und seiner Liebe zu Zelima: ‚Als sich die Macht der Christenheit, geführt von ihm, auf Palästina warf, das Kreuz, das ihr verehrt, zu erobern, — was waren eure Schwerter, eure grimmen Waffen, wenn Er allein nicht war und Frieden euch gewann? Verrat spann wider ihn der Templer nied're Rotte; um schnödes Gold hatten dem Sultan ihn auszuliefern sie geschworen: doch Zelima war's, der Gläubigen Schönste, die der Verräter Plan zernichtete. Sie hatte ihn geseh'n, den großen Kaiser, und den Sultan vermochte sie, den Verrat von sich zu weisen; voll Edelmut ent-

---

[1] Die noch in der ersten Ausgabe dieses Buches erwähnte zweifelhafte Möglichkeit, ob Immermanns 1828 erschienenes Drama ‚Kaiser Friedrich II.' (worin die beiden Söhne des Kaisers, Enzio und Manfred, die schöne Roxelane lieben, von der sie erfahren müssen, daß sie ihre Schwester und die Tochter Kaiser Friedrichs sei an der Entstehung der ‚Sarazenin' irgendwelchen Anteil habe, hat uns seitdem nicht an Wahrscheinlichkeit gewonnen; doch möge sie an dieser Stelle mit angeführt sein. — [2] Der Jahrgang 1889 der ‚Bayreuther Blätter', S. 6-28 enthält den vollständigen Abdruck dieses, seinerzeit von dem Meister selbst zur Aufnahme in die ‚Gesammelten Schriften' bestimmt gewesenen Entwurfes, — leider nicht nach der, bis jetzt spurlos verschwundenen Originalhandschrift, nach welcher bereits im Jahre 1871 alle Nachforschungen vergeblich geblieben waren, sondern nach einer von fremder Hand genommenen Abschrift mit mancherlei Schreibfehlern und Auslassungen. Zu den ersteren gehört u. a. der durch eine irrtümliche Lesung der Schriftzüge Wagners entstandene Name ‚Laxua' statt ‚Capua'. Er ist auch in den Ergänzungsband der ‚Ges. Schr.' übergegangen.

deckte er selbst dem Kaiser, was ihm drohte. Da wollte dieser des Sultans Feind nicht länger sein; sie schwuren ew'ge Freundschaft sich, und herrliche Lieder priesen bald die Liebe Friedrichs und Zelimas. Beglückt umarmte sich Christ und Muselmann; denn Er, der große Kaiser, war nicht Muselmann, noch Christ: er war ein Gott, und als ein Gott verehrt lebt er noch heut' im Morgenland'. Ihr Lied, ihre wunderbare Erscheinung erfüllt Manfred mit Begeisterung, er gewinnt sich in hartem Kampf das väterliche Reich Apulien wieder; und Fatima, die Araber in Luceria mit dem Feuer ihres Enthusiasmus entzündend, überall die gleiche Begeisterung ausgießend, führt ihn, den Sohn des Kaisers, von Sieg zu Sieg, bis zum Thron. Geheimnisvoll verbirgt sie ihre Abkunft, um auch auf Manfred selbst durch das Rätsel ihrer Erscheinung zu wirken; er liebt sie heftig und will das Geheimnis durchbrechen: sie weist ihn prophetisch zurück. Er beschwört sie, durch deren Wunderkraft er sein Reich erobert, deren Blick im blutigen Gewühl, wo der Mord am heißesten ihn umstürmte, ihm entgegengeflammt ist und neuen Mut in seine Seele gestrahlt hat, nunmehr am Ziele seines Strebens die Seine zu werden. ‚Macht, Ehre, Kronen kann ich entsagen, doch nicht dir! ich frage nicht mehr, wer du bist; dies Einz'ge fleh' ich nur: sei mir nicht Wunder mehr, sei mir ein Weib!' Vergebens, sie weist seine Werbung zurück. Bei einem Anschlage auf sein Leben fängt sie den tödlichen Streich mit ihrer Brust auf: sterbend bekennt sie sich als Manfreds Schwester und verrät ihre volle Liebe zu ihm. Der gekrönte Manfred nimmt für immer von seinem Glücke Abschied.

Dieses, nach seinen eigenen Worten ‚wohl nicht glanz- und wärmelose Bild', das seine heimatsehnsüchtige Phantasie ihm in der Beleuchtung eines historischen Sonnenuntergangsscheines zuführte, verwischte sich aber sogleich, als seinem inneren Auge eine andere Gestalt, diejenige des Tannhäuser sich darstellte. Um diese Zeit fiel ihm das alte Tannhäuserlied in die Hände. Die wunderbare Gestalt der Volksdichtung, wie sie ihm daraus unmittelbar entgegentrat, ergriff ihn sogleich auf das Heftigste. Wir entsinnen uns, daß ihm der Tannhäuser keineswegs eine völlig unbekannte Erscheinung war: er war ihm schon in früher Jugendzeit durch Tiecks Erzählung bekannt geworden (S. 116). Er hatte ihn damals in der phantastisch mystischen Weise angeregt, wie Hoffmanns Erzählungen auf seine jugendliche Einbildungskraft gewirkt hatten; nie aber war von diesem Gebiete aus auf seinen künstlerischen Gestaltungstrieb ein Einfluß ausgeübt worden. ‚Das durchaus moderne Gedicht Tiecks las ich jetzt wieder durch, und begriff nun, warum seine mystisch kokette, katholisch frivole Tendenz mich zu keiner Teilnahme bestimmt hatte; es ward mir dies aus dem Volksbuche[1] und dem schlichten Tannhäuserliede ersichtlich,

[1] Diese ausdrückliche Erwähnung eines Volksbuches vom Tannhäuser beruht nach der Annahme eines, mit genauester Fachkenntnis ausgestatteten Beurteilers, des Dr. Wolfgang Golther (‚Bayr. Blätter' 1889, S. 139, 141, 147-48), da es ein eigentliches ‚Volksbuch'

aus dem mir das einfache echte Volksgedicht der Tannhäusergestalt in so unentstellten, schnell verständlichen Zügen entgegentrat'. Was der Meister jedoch in seiner späteren Erinnerung mit der, wenn auch losen, Verbindung gemeint, in die er den Tannhäuser eben in jenem ‚Volksbuche' mit dem ‚Sängerkriege auf Wartburg' gebracht gefunden habe, ist den bisherigen Forschungen aufzuklären nicht gelungen. Denn hier ist tatsächlich der Punkt, wo erst sein eigener schöpferischer Dichtergenius für alle Zeiten eine Verbindung zweier gesonderter Sagenmomente zu einem unlöslichen Ganzen geschaffen hat, die vor ihm in keiner Art nachweislich bestand. Mit der alten Sage vom Tannhäuser und dem Vennsberg hat die Überlieferung vom Sängerkriege an sich nichts gemein; ihr Held ist vielmehr Heinrich von Ofterdingen. Vor Wagner hatte einzig E. T. L. Lucas in seiner gelehrten Abhandlung ‚Über den Krieg von Wartburg', Königsberg 1838[1] auf S. 270 ff. die Hypothese einer Gleichsetzung des Heinrich von Ofterdingen mit dem Tannhäuser auf rein philologischem Wege durch allerlei Gründe zu erhärten gesucht: beide stammten aus der Salzburger Gegend, beide stünden in Zusammenhang mit dem österreichischen Hofe, dessen Lob sie verkündeten u. dgl. mehr. Die Beweisführung steht natürlich auf sehr schwankem Grunde: sie dokumentiert sich eben als das bloße Produkt der ‚Wissenschaft', der ‚vermittelnden, suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden'; wogegen auch hier wiederum erst das lebendige Kunstwerk an die Stelle der gelehrten Hypothese ‚etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes, Unmittelbares' gesetzt hat, nachdem ‚der Künstler im Gegenstande sich selbst wiedergefunden'.[2] ‚Auch das dichterische Moment des Wartburgkrieges hatte ich bereits früher durch eine Erzählung Hoffmanns kennen gelernt; aber, gerade wie die Tieckſche vom Tannhäuser, hatte sie mich ganz ohne Anregung zu dramatischer Gestaltung gelassen. Jetzt geriet ich darauf, diesem Sängerkriege, der mich mit seiner ganzen Umgebung so unendlich heimatlich anwehte, in seiner einfachsten, echtesten Gestalt auf die Spur zu kommen. Dies führte mich zu dem Studium des mittelhochdeutschen Gedichtes vom ‚Sängerkriege', das mir glücklicherweise einer meiner Freunde, ein deutscher Philolog, der es zufällig in seinem Besitze hatte (— also der treffliche Lehrs!), verschaffen konnte. Dieses Gedicht ist, wie bekannt, unmittelbar mit einer größeren epischen Dichtung ‚Lohengrin' in Zusammenhang gesetzt: auch dies studierte ich, und hiermit war mir mit einem Schlage eine neue Welt dichterischen Stoffes erschlossen, von der ich zuvor, meist nur auf bereits Fertiges, für das Operngenre Geeignetes ausgehend, nicht eine Ahnung gehabt hatte'.

vom Tannhäuser nicht gibt, sehr wahrscheinlich auf einer Verwechselung mit der Prosa-Erzählung der Tannhäusersage in den ‚Deutschen Sagen' der Brüder Grimm I, Nr. 171. — [1] Sie bildet den letzten Teil der nicht weiter fortgesetzten ‚Abhandlungen der kgl. Deutschen Gesellschaft zu Königsberg'. — [2] Wagner, Ges. Schr. III, 57.

Mit dem Entwurfe der ‚Sarazenin' war er im Begriff gewesen, mehr oder weniger in die Richtung seines ‚Rienzi' sich zurückzuwerfen, um eine große fünfaktige ‚historische Oper' zu verfertigen; erst der überwältigende, sein individuelles Wesen weit energischer erfassende Stoff des Tannhäuser erhielt ihn im Festhalten der, im ‚fliegenden Holländer' mit Notwendigkeit eingeschlagenen neuen Richtung. ‚Jenes Bild (der ›Sarazenin‹) war mir von außen vorgezaubert, diese Gestalt (des Tannhäuser) entsprang aus meinem Innern. In ihren unendlich einfachen Zügen war sie mir umfassender, und zugleich bestimmter, deutlicher, als das reichglänzende, schillernde und prangende historisch-poetische Gewebe, das wie ein prunkend faltiges Gewand die wahre, schlanke menschliche Gestalt verbarg, um deren Anblick es meinem inneren Verlangen zu tun war'.

Inzwischen hatte die Angelegenheit des ‚Rienzi' insoweit nicht völlig geruht, als wenigstens der ehrliche Chordirektor Fischer das bereits begonnene Studium des Werkes unter allen Schwankungen niemals ganz eingestellt, und auch Heine in seiner Eigenschaft als Kostümzeichner in der Stille stetig weiter gearbeitet hatte. Waren doch, wie Winkler zu melden nicht ermangelte, an 537 neue Kostüme für die glanzvolle Inszenierung des letzten Tribunen veranschlagt! So viel sich in des jungen Meisters Plänen durch die erneute Hinausschiebung der Aufführung geändert hatte, so änderte er doch seinen Reiseplan nicht. Gegen Ostern gedachte er Paris zu verlassen, um nach fünfjähriger Entfernung sein Vaterland wieder zu betreten. Hierzu galt es mit aller Gewalt neben den laufenden Bedürfnissen sich das Reisegeld zu erarbeiten. Diesem Impulse des journalistischen Lohnerwerbs entsprungen scheint insbesondere der umfangreiche Artikel über Halévys neue Oper für die Gazette musicale, der sich in vier Fortsetzungen bis in den Monat März hineinzieht.[1] ‚Halévys Reine de Chypre ist nicht übel,' läßt er sich (5. Febr. 1842) darüber gegen Schumann vernehmen. ‚Einzelnes schön, Manches trivial — als Ganzes ohne besondere Bedeutung. Der Vorwurf des Lärmens ist un-

[1] ‚Halévy et la Reine de Chypre' (Gazette musicale 1842, S. 75, 100, 179, 187. Das Original dieses, von dem in die ‚Gesammelten Schriften' aufgenommenen ganz verschiedenen Aufsatzes — vgl. den doppelten Freischütz-Artikel für Paris und für Deutschland! — wurde nachmals als Autograph in dem widrigen Händlerdeutsch als ‚prachtvolle Pièce von schönster Erhaltung' angepriesen und für 150 Mark an einen unbekannten Liebhaber verkauft! Es ist kaum anzunehmen, daß das einst dafür empfangene Honorar des jungen Meisters dafür sehr viel mehr betragen haben sollte! Auf der Rückseite des zwölften Blattes findet sich die Notiz: ‚Im Auftrage des Herrn Schlesinger sende ich Herrn Düesberg (als Übersetzer?) die Fortsetzung meines Artikels über Halévy, welche in der nächsten Nummer erscheinen soll usw. Paris, 26. Februar 1842. Richard Wagner'. — Von jenem ‚unbekannten Liebhaber' ist es alsdann durch Vermittlung des Herrn Chamberlain (kurz nach dem Erscheinen der letzten Auflage dieses Bandes) für den wiederum erhöhten Kaufpreis von 200 Mark in den Besitz des Hauses Wahnfried gelangt.

gerecht; im 4. Akte ist er am rechten Flecke (zumal für unsere Zeit), im übrigen durchgehends das Streben nach Einfachheit, und besonders in der Instrumentation bemerkbar. Vergessen Sie nicht: Halévy hat kein Vermögen. Er hat mich versichert, daß, wäre er vermögend, er nie mehr für das Theater, sondern Symphonien, Oratorien u. dgl. schreiben würde; denn an der Oper sei er gezwungen, Sklave des Interesses des Direktors und der Sänger (zu werden), und genötigt, mit Absicht schlechtes Zeug zu schreiben. Er ist offen und ehrlich, und kein absichtlich schlauer Filou wie M(eyerbeer).' Die letzteren Ausführungen haben für uns ein zwiefaches Interesse. Einerseits sind sie uns das einzige vorliegende Dokument dafür, daß die ihm aufgezwungene Beschäftigung mit Halévyschen Kompositionen auch persönliche Beziehungen zu diesem, besonders wegen seiner ‚Jüdin' von ihm hochgehaltenen, älteren Meister angebahnt hatten. Andererseits entnahmen wir ihr aber auch, als einen bedeutsamen Erfolg der harten Pariser Kämpfe und Enttäuschungen, die — wohl schon vorher durch das künstlerische Gefühl antizipierte, nun aber zur bestimmten Erkenntnis gewordene — Einsicht in die Nichtigkeit jener Kunsterscheinung, die ihren blendenden internationalen Ruhmesglanz mit Ausnutzung aller Mittel einer korrumpierten Presse noch Jahrzehnte hindurch zu behaupten gewußt hat. Noch bei seinem Einzug in die Weltstadt hatte er sich über ihren wahren Wert zu täuschen vermocht. Seine eigene mächtige Entwickelung während dieser drei Pariser Jahre hatte ihm die Augen geöffnet. Somit bietet uns diese Äußerung die Ergänzung und das notwendige Korrelat zu jener anderen früher zitierten, ebenfalls an Schumann gerichteten (S. 391). Dort ist es die Aufwallung eines verfrühten Dankbarkeitsgefühles, die ihn auch gegen den Künstler milde zu stimmen scheint; die seitdem gemachten Erfahrungen haben die tiefere, bleibende Auffassung in ihm angebahnt, die es ihm zeitlebens als eine wahre Erleichterung hat erscheinen lassen, gerade gegen diesen unter allen lebenden Kunstgenossen am wenigsten Ursache zu persönlicher Dankbarkeit zu haben.

Aber noch unter einem anderen Gesichtspunkte hat jene ausführliche Besprechung des Halévyschen Werkes für die Gazette musicale, so sehr sie an sich aus der bloß äußerlichen Veranlassung des journalistischen Frondienstes hervorging, ein charakteristisches Interesse für ihn selber behalten. Es verknüpfte sich damit für ihn eine besondere Erfahrung, die ihm noch dreißig Jahre später in der Erinnerung fortlebte. Anläßlich dieser Besprechung war es ihm begegnet, daß er — in voller Aufrichtigkeit der französischen Opernmusik gegenüber der italienischen das Wort redend — die Verseichtigung des Geschmackes an der ‚großen Oper' beklagte, in welcher damals Donizetti mit seiner ungenierten schlaffen Manier die vorhandenen Ansätze zur Ausbildung eines eigentümlichen, spezifisch französischen Stiles für diese große Oper, immer fühlbarer verdrängte. So wies er denn auf

die ‚Stumme von Portici' und fragte, wie sich dieser gegenüber, sowohl in betreff des dramatischen Stiles, als selbst auch der musikalischen Erfindung, die sonst auf jenem Theater heimischen Opern italienischer Komponisten, und selbst Rossinis verhielten? ‚Ich mußte nun erfahren, daß ein Satz, in welchem ich diese Frage zugunsten der französischen Musik beantwortet hatte, von dem Redakteur jener Zeitschrift unterdrückt worden war; Herr Ed. Monnais, damals zugleich Generalinspektor aller königlichen Theater in Frankreich, erklärte mir auf meine hierüber erhobene Beschwerde, er könnte unmöglich einen Passus durchgehen lassen, in welchem Rossini zum Vorteile Aubers kritisiert würde. Vergebens war es, dem Mann zu bedeuten, daß es mir ja nicht eingefallen sei, Rossini und seine Musik zu kritisieren, sondern nur dessen Verhältnis zur großen französischen Oper und deren Stil; daß ich außerdem an sein patriotisches Herz zu appellieren habe, dem es doch fühlbar wohltun müßte, einen Deutschen für den Wert und die Bedeutung seines Landsmannes Auber mit Energie eintreten zu sehen. Mir ward entgegnet, wenn ich auf das Gebiet der Politik übertreten wollte, so stünden mir politische Zeitungen zur Aufrechterhaltung Aubers gegen Rossini genügend zu Gebote: nur in einer musikalischen Zeitung sei so etwas unmöglich zu gestatten. Ich blieb abgewiesen, und Auber sollte nie erfahren, in welchen Konflikt ich für ihn geraten war'.

Die sonderbar geringschätzige Ansicht der ‚höheren Pariser Musikwelt' über den französischesten aller Opernkomponisten stand in genauem Zusammenhang damit, daß, wie nach Wagners eigenem Ausdruck die ‚Stumme' selbst als ein Exzeß ihres, sonst so witzig kühlen, Autors zu betrachten sei, auch der damit so eng zusammenhängende politische Vorgang der ‚Julirevolution, von den französischen Politikern, ja genau genommen von der ganzen Bevölkerung, als ein ‚Exzeß des Pariser Volksgeistes' betrachtet wurde: die bloße Erinnerung daran degoûtierte. ‚Die Stumme ward dann und wann als Lückenbüßer und zwar in so vernachlässigter Aufführung gegeben, daß man mir von einem Besuche derselben abriet. Sollte mich Auber amüsieren, so habe ich, sagte man mir, in den Domino noir oder die Diamants de la couronne[1] zu gehen'. Ganz folgerichtig war denn auch die für die Translation der Juli-Gefallenen zu komponierende Symphonie dem eigentlichen ‚Exzedenten' der französischen Musikwelt — Berlioz — überwiesen worden. Wagner hatte sie in diesem seinem letzten Pariser Winter in einem Konzert, womit der phantastische Komponist das Publikum ‚systematisch aus der Haut trieb', zum zweiten Male gehört, nachdem sie ihn schon im Juli 1840, bei ihrer ersten öffentlichen Aufführung, zu lebhaftem Ausdruck seines Entzückens veranlaßt hatte. ‚Wer vor Langeweile und Degoût', so berichtet er über diese Musik-

[1] Wagners Urteil über diese Erzeugnisse der Auberschen Muse siehe auf S. 353 Anm.

aufführung, ‚noch nicht aus der Haut gefahren war, der mußte zum Schluß seiner Apotheose in der Juli-Symphonie — es vor Freude tun; denn das ist das Merkwürdige: in diesem letzten Satze sind Sachen, die an Großartigkeit und Erhabenheit von nichts übertroffen werden können‘ . . .

Schlimmer als die Nötigung, in der Gazette musicale als rezensierender Journalist sich vernehmen zu lassen, war der fortdauernde Zwang des Frondienstes bei Schlesinger als Arrangeur von Opernmelodien. Über dieser entwürdigenden Tätigkeit — während ihm im Innern bereits der ‚Tannhäuser‘ sich regte! — den Humor nicht zu verlieren, dazu gehörte nun schon die Aussicht auf die baldige Wendung seines Schicksals, mit der er im Geiste schon ganz in der bald zu betretenden heimischen Welt lebte. Immer näher rückte die dafür angesetzte Zeit; der Frühling sandte seine ersten warmen Boten und — bis zum letzten Augenblick seines Pariser Aufenthaltes schenkte ihm dieses nicht eine Note dieser fatalen ‚Arrangements‘. Es nötigte ihn vielmehr dazu, einen Teil dieser traurigen Zeugen seiner schlimmsten Leiden, deren vorschußweise Vorausbezahlung ihm die Mittel zur Heimkehr verschaffte, noch nach Deutschland mit sich zu nehmen![1]

Am Donnerstag den 7. April schlug die ersehnte Abschiedsstunde: er verließ Paris, 29 Jahre alt, nach fast dreijährigem Aufenthalt. ‚Kinder, Kinder! wie mir euer Paris vorkam!‘ so ruft er aus der erreichten Heimat den zurückgebliebenen treuen Freunden zu, — ‚diese große Mördergrube, wo wir mit unseren naiven und einfältigen Bestrebungen in aller Stille und Unbeachtetheit zu Tode gehetzt wurden!‘ — Unaufhaltsam ging es der Grenze zu: ‚zum ersten Male sah ich den Rhein: mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue‘. Seine direkte Reise nach Dresden führte ihn durch das thüringische Tal: dort oben auf belaubter Höhe, im ersten Grün des erwachenden Frühlings prangend, begrüßte er die ihm bereits gefeite Wartburg mit ihren Zinnen und Türmen. Wie unsäglich heimisch und anregend wirkte ihr Anblick auf den lange Verschlagenen!

[1] Vgl. den Brief an Uhlig vom Mai 1852: ‚Als ich vor zehn Jahren Paris verließ schleppte ich die Hugenotten (Quatuor, Robert le Diable (2 Violons), la Reine de Chypre und Zanetta mit, weil ich darnach und davon noch Arrangements zu machen hatte: da mir diese Arbeiten in Deutschland unmöglich wurden, zahlte ich später die Vorschüsse zurück, behielt aber die Musternmusikalien, die Deine Phantasie jetzt allerdings grausam beschäftigt haben mögen‘. Briefe an Uhlig, S. 190.

XIV.

Wieder in der Heimat.

Reise nach Dresden. — Leipzig: Wiedersehen mit der Familie, schwierige Geldlage. — Berlin: Meyerbeer, Graf Redern, Mendelssohn. — Unterstützung durch die Familie, Vorschuß von zweihundert Talern. — Verhandlungen mit Küstner wegen des ‚fliegenden Holländers' in Berlin. — Aufenthalt in Teplitz: Entwurf des ‚Tannhäuser'. — Nach Dresden zu den Proben. — Hoffnungsvoller Verlauf derselben.

Ich traf in Dresden ein, um die versprochene Aufführung meines Rienzi zu betreiben. Vor dem wirklichen Beginn der Proben machte ich noch einen Ausflug in das böhmische Gebirge: dort verfaßte ich den vollständigen szenischen Entwurf des ‚Tannhäuser'.

Richard Wagner.

Wir haben den Schluß des vorigen Kapitels in seinem Wortlaut nicht verändert, wiewohl die dort geschilderten Stimmungen und Gefühle aus einem vom 21. April datierten Briefe an die zurückgelassenen Freunde doch mannigfache Ergänzungen und Modifikationen erfahren. Unter allen namenlosen Peinigungen seines Pariser Aufenthaltes war ihm doch warme und innige Freundschaft, zuletzt auch von den ihm Nächststehenden, zuteil geworden. Im Vaterlande hatte er sich solche Freunde erst zu gewinnen, ihre Herzen sich zu erobern: noch war er hier alleinstehend, der Fremde, der Unbekannte, wie zuvor! Das kommt in diesen Briefen deutlich zum Ausdruck. ‚Lebhaft wie selten ein Ereignis aus meinem Leben steht mir die Stunde und der Augenblick unseres Abschiedes vor der Seele; er wird mir unvergeßlich bleiben. Nie ist uns ein Abschied schwerer geworden, als der von Paris. Gott! was sind alle Leiden, die wir dort ausgestanden, gegen das Bewußtsein so innig geschlossener Freundschaft, das wir von dort mit uns nahmen! — Was habt Ihr mit Minna angegeben! Ihr habt ihr entschieden das Herz umgewendet, so daß ihr noch jetzt Paris als ein Paradies erscheint: sie hat auf der ganzen Reise nicht aufgehört zu weinen; kaum war sie einmal ruhiger geworden, als sie mir auf allen Trost, den ich ihr zu geben mich gedrungen fühlte, nur mit der Frage antwortete: ›Darf ich nun wieder weinen?‹ — Auf jeder Station

wollte ich Euch schreiben, in Chalons lag sogar schon das Papier bereit. Je weiter wir nun fortzogen, je mehr nahm uns unsere Reise in Beschlag; sie war anstrengend, zumal für die arme Minna; denn aus leicht begreiflichen Rücksichten zogen wir es vor, uns selbst in Frankfurt nicht aufzuhalten, und wir waren also etwas über fünf Tage und fünf Nächte unterwegs. In Dresden ruhten wir uns ohne Besinnung einen Tag aus; dann ging ein Tag mit Gängen und Logismieten verloren' (in der Töpfergasse Nr. 7 war dieses erste bescheidene Unterkommen) ‚und dann fuhr ich nach Leipzig. Minna blieb einstweilen bei ihren Verwandten in Dresden zurück.

Auch über diesen ersten Leipziger Aufenthalt erfahren wir durch denselben Brief, er sei ihm wie ein Traum gewesen. ‚In diesem Traum sind mir denn Mutter und Geschwister wieder begegnet: die Straßen und Häuser, in denen sie wohnen, haben sich viel verändert, bei ihnen selbst aber wenig; die junge Brut, die unter ihnen aufgeschossen, bilden die einzige Veränderung. Die Mutter, die ich — Gott sei Dank — in recht gutem Zustande antraf, — Luise, Hermann und Ottilie, ja selbst Julius und Fritz (Brockhaus) haben mich in den drei Tagen, die ich dort blieb — denn auch von Stunde zu Stunde in Beschlag genommen . . . Wovon ich diesen Sommer leben werde, weiß ich noch nicht. Luise, die sich unaufgefordert viel mit meiner nächsten Existenz beschäftigt, sieht unübersteigliche Schwierigkeiten in der Herbeischaffung der Mittel[1]; also: — ich bin noch immer derselbe, Hans ohne Geld — mit schönen Aussichten und alberner Gegenwart.' Scherzend fügt er die Worte hinzu: ‚Minna will, es soll mir schlecht gehen, damit ich mit Schlesinger einen Kontrakt mache und nach Paris zurückgehe: — die Arme denkt (an) gar nichts, als an Paris!'[2] So leicht durchschaulich die Ironie dieses Passus, so ersichtlich er auf eine freundliche Wendung an die fernen Freunde hinausläuft, so zeigt er uns, im humoristischen Lichte, dennoch schon den — in der kurzen Pariser Periode unter gemeinsamen Nöten verwischt gebliebenen — charakteristischen Gegensatz zwischen beiden Teilen, der sich durch ihr ganzes ferneres Leben hindurchzieht. Der eine den Blick auf das Kommende, Neuzuerschaffende gerichtet, die andere mit allen Fasern ihres Wesens an die zu-

[1] An dieser Stelle ist von einem, der Familie Brockhaus nahestehenden, reichen Leipziger Kaufmann, namens Schletter, die Rede: ‚Schletter, auf welchen die Mutter immer sehr unbefangen hinweist, will Luise ganz aus dem Spiel lassen: — sie hat Recht, — die Sache hat viel Widriges.' — [2] Vgl. eine ähnliche humoristisch-ironische Äußerung in einem Briefe vom 3. Mai 1842 ebenfalls an das Avenariussche Paar: ‚Ich tät' am gescheitesten, ich ginge nur gleich wieder fort, denn mit meinen Opern wird's doch nichts — ich habe einen furchtbaren Gegner zu bekämpfen, einen Intriguanten sondergleichen, — meine eigene Frau! Sie erklärt mir soeben unter einem Strom von Tränen, daß sie alles anwenden würde, um meine Opern durchfallen zu lassen, denn dann bliebe mir gar nichts anderes übrig, als wieder nach Paris zu gehen.'

fällige, letzterprobte Situation geklammert, voll ängstlicher Scheu vor dem Neuen und Unbekannten!

Von hier aus war er genötigt, sich nach Berlin zu begeben, um sich wegen des dortigen Schicksals seines ‚fliegenden Holländers' Klarheit zu verschaffen. Am Dienstag, den 19. April abends traf er daselbst ein und verlor sogleich den ganzen ersten Tag unter vergeblichen Bemühungen, Meyerbeer anzutreffen, den er erst am Abend flüchtig zu sprechen bekam und der ihm für den folgenden Tag, Donnerstag den 21., um 2 Uhr ein Rendez-vous in Aussicht stellte. Einstweilen saß er nun schon den dritten Tag in einem ‚bedenklichen Berliner Gasthof' und der Rest seiner Pariser Barschaft machte ihm ‚noch bedenklichere Mienen'. Er benutzte den freien Vormittag zur Abfassung seiner ersten verwirrten Klage um die Trennung von den liebgewonnenen Pariser Freunden, welcher wir die vorstehenden Einzelheiten über seine bisherigen Erlebnisse entnommen haben. Aus dem Zustande einer dumpfen Träumerei, in die er sich bis dahin versetzt gefühlt und in der er sich unmöglich länger befinden durfte, ohne seinem ganzen Wesen und Vorhaben empfindlich zu schaden, rüttelte ihn, wie er selbst sagt, die materielle Berührung mit der Gegenwart. Der neue Intendant, Herr v. Küstner, war noch auf Reisen, und das erste, was ihm Meyerbeer versicherte, war, daß Redern ‚hinsichtlich der Bestimmung der Zeit der Aufführung seiner Oper nichts beschließen könne und dürfe'.[1] ‚Jedoch wurde ich mit Herrn v. Redern bekannt, der mich mit großer Auszeichnung aufnahm und meinem Wunsche insofern nachkam, als er mir versprach, das Repertoire vorläufig so zu stellen, daß meine Oper nach der Aufführung der ›Hugenotten‹ (welche Ende Mai stattfinden wird) — die nächsteinzustudierende sein soll. Küstner müßte sich also in entschiedene Opposition zu den bereits getroffenen Verfügungen setzen, wenn er meinen Holländer auf das lange Brett schieben will. Er wird dies jedoch gewiß nicht tun, da erstlich Mendelssohn — mit dem ich in recht freundschaftliche Beziehungen getreten bin — mir versicherte, er sei überzeugt, daß Redern für das erste halbe Jahr jedenfalls die Suprematie ausüben werde, und da zweitens alle Anstalten getroffen sind, Küstner für mein Interesse einzunehmen. Dafür muß ich aber Mitte Mai noch einmal nach Berlin und Leipzig, was mir ziemlich hart ankommt'.[2] Das waren, in einem reichlichst rosigen Lichte dargestellt, die Ergebnisse seines diesmaligen Berliner Aufenthaltes in dem ‚bedenklichen Berliner Gasthof' und angesichts der ‚noch bedenklicheren Mienen' seiner Barschaft! Keine der angeknüpften Beziehungen sollte sich auch nur entfernt als stichhaltig erweisen; gewiß war nur die Notwendigkeit eines erneuten persönlichen Einvernehmens, einer abermaligen Reise nach Berlin.

---

[1] Briefe an E. u. C. Avenarius, 21. April 1842. — [2] Brieflich an Avenarius, 3. Mai 1842.

Einen etwas freundlicheren Eindruck machte ihm ein zweiter Besuch in Leipzig auf der Rückreise nach Dresden. Wir vernehmen nun auch Ausführlicheres über die Mutter. ‚Die Mama lebt nun so recht in der Wolle: sie hat wirklich ein angenehmes Leben: jeden Augenblick kann sie allein oder in Gesellschaft sein, wie sie will. Sie hat eine wundervolle Wohnung, groß und behaglich, um die Ihr sie, mit Eurem ganzen Hausstande, sicher beneiden würdet. Sie will dennoch auch dies Jahr nach Teplitz; sie will sich dort an Minna halten: wie wärs denn nun, gute Cäcilie, wenn Du auch kämest?‘ Aber auch seine schwierigen pekuniären Angelegenheiten hatten sich inzwischen auf eine Weise gestaltet, die ihm unter den gegebenen Verhältnissen die liebste sein konnte. ‚Luise, Ottilie und Hermann hatten sich untereinander besprochen und (wie sie mir erklärten) gefunden, daß es an ihnen sei, ohne Zuziehung einer fremden Person mir soviel vorzustrecken, als ich zu meinem Unterhalt für das nächste halbe Jahr, in dem ich noch auf keine Einnahmen rechnen darf, für nötig halten würde. Sie frugen mich deshalb bei meiner Rückkunft aus Berlin nach der Summe, deren ich bedürfte, und als ich sie für ein halbes Jahr auf 200 Tlr. angab, schienen sie dies für weniger zu halten, als sie vermutet, und boten sich an, mir in monatlichen Raten das Geld von ihren, ebenfalls monatlichen, Einnahmen zukommen zu lassen, so daß die Sache ganz unter uns bliebe, was mir denn natürlich sehr angenehm war‘.[1]

Noch vor Ende desselben Monats, in dessen zweiter Woche er Paris verlassen, traf er wieder in Dresden ein, wo er denn bald auch Nachrichten von den Pariser Verwandten und Freunden erhielt, u. a. Zeilen von Avenarius, der sich darin in seiner anspruchslosen Weise als dernier des derniers unter Wagners Freunden bezeichnete. ‚Ein Glück, daß es französisch ist,‘ schreibt ihm Wagner auf diese letztere Äußerung, ‚und ich somit einsehe, daß es Dir, guter Eduard, nur um einen Spaß zu tun war, sonst würde ich mich empfindlich gekränkt fühlen. Ich kenne keinen Ersten und keinen Letzten unter denen, denen mein Herz gehört: ich habe nur ein Herz, und wer drin wohnt, der bewohnt es von unten bis oben; wie Ihr euch darin vertragt, geht mich nichts an. Kinder, Kinder! lustig, der Teufel muß bald losgehen! Weg mit den Tränen, hübsch aufgespart bis zum Wiedersehen!‘ Der Ort seiner glücklichen Kindheit, den er seit fünf Jahren nicht wiedergesehen — seit jenem traurigen Sommer, wo er sich hier unter so besonderen Verhältnissen die erste Anregung zu seinem nun vollendeten ‚Rienzi‘ gewonnen — schien ihm auch jetzt wieder ein freundliches Entgegenkommen bereiten zu wollen. Zwar die Schröder-Devrient, auf deren erneute Bekanntschaft er sich vorzüglich freute, hatte die Stadt soeben auf Urlaub verlassen (in den Tagen vom 20. Mai bis zum 16. Juni trat sie in Berlin nicht

[1] Brieflich an Ed. u. Cäcilie Avenarius, 3. Mai 1842.

weniger als neunmal als Valentine in Meyerbeers ‚Hugenotten' auf!); dagegen hieß ihn Tichatschek, im Begriff sich gleichfalls auf Gastspielreisen zu begeben, zuvor noch warm und freundschaftlich willkommen. Und woher die ‚Bedenken' rührten, die des ehrlichen Fischers Briefe ihm nach Paris gemeldet, und die ihn mit zu dem Entschlusse bestimmt hatten, baldigst persönlich nach Dresden zu gehen, ward ihm schnell und freudig klar, als der wackere Chordirektor bei Nennung seines Namens aufsprang und den ihm persönlich noch Unbekannten, soeben zum ersten Mal seine Schwelle Überschreitenden, mit stürmischer Zärtlichkeit umarmte. Nur die zarteste Freundesteilnahme, die alle hindernden Möglichkeiten sorgend beachtet, hatte ihm jene Zweifel eingegeben. ‚Diese Wohltat vergesse ich nie!' rief Wagner noch nach langen Jahren in dankbarer Erinnerung aus, ‚sie war die erste, allererste Ermutigung, die den gänzlich unbekannten, von Not hart bedrängten jungen Künstler auf seinem Lebenspfade berührte!'

Im Juli sollten die Proben beginnen, damit Ende August Rienzi ‚gerüstet und gewappnet' über die Bretter schreiten könne. Wie gern hätte er die ganzen dazwischenliegenden Monate Mai und Juni in Teplitz verbracht, wo Minna nach allen Pariser Anstrengungen eine Badekur zugedacht war, — aber immer neue Geschäfte und Beunruhigungen schoben sich dazwischen ein. Vor allem war ihm daran gelegen, den neuen Berliner Intendanten, Karl Theodor v. Küstner, persönlich zu sprechen, in dessen Händen das dortige Schicksal seines ‚fliegenden Holländers' lag. Es war ihm willkommen, diese entscheidende Begegnung sich dadurch erleichtert zu sehen, daß er sogleich in der ersten Woche des Mai von einer Anwesenheit Küstners in Leipzig in Kenntnis gesetzt wurde; er zögerte keinen Augenblick, diese günstige Konstellation zu benutzen und sich nach Leipzig zu begeben. Hier traf er nun den Mann, der soeben von München aus auf Grund der bloßen Kenntnis des Textbuches seinen Holländer als ‚für Deutschland nicht geeignet' beurteilt hatte. Auch jetzt verhielt er sich reserviert genug, wie aus einem bald darauf an ihn gerichteten, entgegenkommenden Schreiben Wagners hervorgeht. ‚Sehr begreiflich,' so erklärt ihm Wagner darin, ‚war es mir, daß Sie in Leipzig mir auf den Vortrag meiner Sache durchaus nichts auf Entscheidung Hindeutendes erwidern konnten, da Ihnen vor allen Dingen noch nichts Authentisches über den wahren Bestand meiner Angelegenheit vorlag; für jetzt darf ich jedoch annehmen, daß Sie durch die vorzufindenden Gutachten und Beurteilungen meiner von der zeitherigen Generalintendanz zur Aufführung auf dem Kgl. Hoftheater zu Berlin angenommenen Oper bereits in den Stand gesetzt seien, sich auch von der anderen Seite her über die Beschaffenheit des Gegenstandes unserer Besprechung aufzuklären.' In diesem Schreiben vom 17. Mai verweist ihn nun aber Wagner des Weiteren auf den Umstand, daß im Lauf dieses Herbstes in Paris die Aufführung des französischen Doppel-

gängers seines Werkes ‚le vaisseau fantôme' bevorstehe und benutzt dies zu einer Pression für die Beschleunigung der Berliner Inszenierung seines Werkes. ‚Bereits habe ich mir die Freiheit genommen, Ihnen mündlich auseinander zu setzen, welcher Grad der Verwandtschaft zwischen diesen beiden Opern existiert; nach der leider noch herrschenden Sitte unserer deutschen Theaterdirektoren, französische Stücke mit der größten Schnelligkeit übersetzt auf ihren Theatern zu geben, steht daher zu erwarten, daß, falls diese Oper in Paris nur einiges Glück macht, sie ebenfalls sogleich in einer Übersetzung zur Aufführung auf deutschen Bühnen gebracht würde. Die Förderung meiner Ihnen anheimgestellten Angelegenheit wird daher, so untergeordnet diese sich zum Interesse der gesamten deutschen Kunst verhält, dennoch als eine nicht wenig erhebende Kundmachung Ihrer edlen Intention, der darniederliegenden deutschen Oper einen neuen Aufschwung zu geben, angesehen werden können, und in diesem Sinne nicht verfehlen, auf alle meine deutschen Kunstgenossen einen bedeutungsvollen Eindruck zu machen.'[1]

Die Beantwortung dieser eingehenden, nach jeder Richtung hin wohlmotivierten Zuschrift ließ nun aber wiederum ungefähr vierzehn Tage auf sich warten. ‚Unsere Reise nach Teplitz,' erzählt daher Wagner selbst, ‚wurde durch die Ungewißheit verzögert, in welcher ich Ende vorigen und Anfang dieses Monates (Juni) schwebte, ob ich noch einmal nach Berlin reisen müßte oder nicht? Schon war ich abermals, den 2. Juni, nach Leipzig gereist, um von dort aus nach Berlin zu gehen, als ich dort einen Brief von Küstner erhielt, welcher mir schriftlich ungefähr alles das sagte, was ich irgend nur mündlich hätte erfahren können. Über die Zeitbestimmung der ersten Aufführung konnte mir Küstner jetzt, wo er eben erst unter tausend Wirren und Schikanen die Intendantur antritt, nichts Bestimmteres sagen, als daß sie sobald als nur irgend die Verhältnisse es ihm gestatten würden, stattfinden solle.[2] Einen unnützen und kostspieligen persönlichen Besuch habe ich demnach vorläufig aufgegeben, und hoffe mit einem Manne, der sich so pünktlich in brieflichen Verhandlungen erweist, jedenfalls auch auf diesem Wege zum möglichst besten Resultate zu gelangen.'[3] Statt dessen machte er von Leipzig aus noch einen kleinen Ausflug nach Halle, um dort nach langer Zwischenzeit seinen Bruder Albert zu begrüßen. ‚Ich fand ihn besser,

[1] Das ausführliche briefliche Exposé, aus welchem wir oben in starker Verkürzung nur die Hauptgedanken wiedergeben, findet sich in seinem vollen Wortlaut veröffentlicht durch Dr. W. Altmann in dessen mehrfach angezogenem Aufsatz ‚Die Musik' 1903, II, S. 339/41. — [2] Auch dieses Schreiben findet sich a. a. O. mitgeteilt: es ist in durchaus wohlwollendem Tone abgefaßt: er habe die vorteilhafte Meinung, die er von der Musik gehegt, durch die vorgefundenen Gutachten bestätigt gefunden; es solle ihm zu besonderem Vergnügen gereichen, Wagners Person und seinem ‚schönen Talente' förderlich zu sein (‚Die Musik' 1903, II, S. 341). — [3] Brieflich 13. Juni 1842, an Ed. u. Cäcilie Avenarius.

als ich ihn vermutet; zumal war er in Leipzig seiner ›Komödiantereien‹ wegen etwas verketzert. Ich habe zwei Nächte bei ihm geschlafen und mich viel und herzlich mit ihm ausgesprochen. Ihm muß mit der Zeit eine bessere Stellung angewiesen werden, — das ist klar. Dennoch hat mich etwas getröstet: er bekommt die Gage richtig. Man weiß, was das sagen will! Seine Frau ist schön, wie ehemals; Johanna spielt ganz gut Komödie und — hat eine Stimme, die unter Alberts Leitung zu großen Hoffnungen berechtigt. — Klären habe ich nicht besuchen können, wohl ist sie aber zu Pfingsten mit ihrem Manne zwei ganze Tage in Dresden gewesen und — hat mich nicht aufgesucht! Die Mutter hatte ihr allerdings meine Adresse nicht geschrieben, wohl mußte sie aber vermuten, daß ich in Dresden sei, und Wolfram hätte nur im Theater nachzufragen nötig gehabt, so hätte er meine Adresse erfahren. Unbegreiflich ist so etwas . . .'[1]

‚So reiste ich denn nach Dresden zurück, und ordnete mit Minna, die ihre brave (ältere) Schwester mitgenommen hat, unseren Aufbruch nach Teplitz an', so heißt es im Anschluß an das Vorausgegangene in demselben Briefe. ‚Ach, dies Teplitz mit seiner weitesten Umgegend ist wohl das Schönste, was ich kenne!' Seine Wohnung war eine Ökonomie in Schönau mit dem Zunamen ‚Zur Eiche', das letzte Haus an der Turnaer Wiese, von wo aus er nur ungefähr fünfzig Schritt bis zum Turnaischen Garten hatte. ‚Da sitzen wir nun in Teplitz, den Schloßberg vor der Nase — einen Kuhstall unter uns,' meldet er unter dem 13. Juni an Cäcilie. ‚Den Schloßberg wollten wir heute Morgen bereits erklimmen, um Dir Nachricht geben zu können, ob wir Deinen und Eduards Namen noch gefunden hätten; Minna hatte aber Krampf in den Waden, und bat mich, die Partie für diesmal noch zu verschieben. Die Mama ist ebenfalls hier. Sie reiste mit uns an einem Tage von Dresden ab, jedoch in einem anderen Wagen; ihre ewige Ungewißheit (ob und wann sie reisen wollte?) hatte ihr nicht erlaubt, mir feste Bestellungen für das Mieten eines Platzes zu geben. Hier haben sich nun die Mutter und Minna zum ersten Male getroffen, natürlicherweise mit dem Benehmen zweier Leute, die nun erst Bekanntschaft miteinander machen wollen. Der Mutter scheint es in unserer Gesellschaft sehr zu gefallen; trotz ihres steifen Knies kam sie vorgestern uns auf die Schlackenburg nachgewackelt, wo ich ihr gesagt hatte, daß wir hingehen wollten. Sie ist recht heiter und papelt ganze Stunden lang allein; ihr Aussehen ist jetzt wirklich recht gut, und trotz ihrer Magerkeit hoffe ich fest, daß Gott sie uns noch lange erhalten wird.' Leider nur fragmentarisch auf uns gekommen ist ein anderes freundschaftliches Lebenszeichen aus derselben Umgebung, welches er tags zuvor (12. Juni) an Lehrs gerichtet, voll schöner, tiefer Betrachtungen in ermutigendem

[1] Brieflich an Eduard und Cäcilie Avenarius, 13. Juli 1842.

Ton, und doch zugleich von ernster Weltverachtung. ‚Kinderbücher also schreibst Du? Glück zu! Was für Kindereien macht man nicht für 500 Frcs![1] Habe ich doch sogar umsonst in die Abendzeitung geschrieben. Weißt Du, liebster Bruder Lehrs, daß mich Dein Brief recht über Dich beruhigt hat: Dein männlicher Geist tritt mir überall darin ungebeugt entgegen, und weist mich darauf hin, daß ein Schlaraffenleben nicht das höchste Erdenglück in sich schließt. Wie fein wird doch in dieser rauhen Widerwärtigkeit des Lebens unsere Empfindung ausgebildet, so daß wir fähig gemacht werden, die Wärme des schwächlichsten Sonnenstrahls mit Wollust zu fühlen, wohingegen ein ganzes Meer von Licht so vielen Laffen nur langweiligen Schweiß auspreßt. Ach, wie sind wir glücklich, wenn wir an einer Spitze (?), einem Kahne (?)[2] inniges Wohlgefallen finden können, und wie schaudert mir, wenn ich denke, daß mir einst ein banales, langweiliges ‚Glück' beschieden sei, wo ich — statt an Hühnern und Ziegen — an Hofräten und Eseln Wohlgefallen finden müßte![3] Über das ihm durch den Freund gestellte ‚übermäßig günstige' Prognostikon heißt es: ‚Meine Zukunft liegt in der Hand des Theatergesindels: Gott möge ihre Herrlichkeiten' (man denke an Küstner, Lüttichau u. dgl.) ‚erleuchten und ihre Herzen der Tugend erschließen. Amen!' Über seine voraussichtliche zukünftige Niederlassung lesen wir: ‚Paris, Dresden oder Schilda — das ist (mir) nun schon für immer gleichgültig, soweit glaube ich mich zu kennen. Ich liebe Paris nicht, ich vermute aber auch keinen Ort der Welt lieben zu können: mein Herz kann sich an Steinen und Menschen nicht erlaben — ich will Natur — und Freunde. Die Freunde, die ich habe, genügen mir vollkommen, mein Weib und Ihr — säße ich mit euch am letzten Zipfel der Welt, glücklich würde ich mich preisen und ein großer Künstler sein. Wie Teufel soll ich aber ausgelassen und heiter sein, wenn hundert Meilen zwischen uns liegen?[4] Hier bin ich nicht vollständig, und es gibt ganze Tage, an denen ich mich den Henker um meine Opern schere —'

Wäre es ihm nur vergönnt gewesen, sich eine kleine Weile nicht um

---

[1] Schon wiederholt war an den armen Lehrs die Aussicht herangetreten, eines schönen Tages um des Broterwerbes willen mit der Anfertigung von Schulbüchern sich abzugeben, und er äußert sich mehrfach darüber in den Briefen an seinen Bruder.* — [2] Ob die von uns oben mit ? bezeichneten Worte die wirklich von Wagner geschriebenen seien, läßt sich nicht feststellen; der Brief ist, wie es scheint, im Original nicht erhalten; wir kennen ihn nur auf Grund einer damals von E. Kietz genommenen unvollständigen Abschrift. — [3] Hieran schließt sich der auf S. 360 dieses Bandes vorweg genommene Zusatz: ‚Laube ist so Einer geworden'. — [4] Auch dieser Passus ist bereits auf S. 342 im voraus von uns zitiert.

* Über deutsche Grammatiken für Franzosen schreibt er: die Wut Deutsch zu lernen, sei in Paris noch lange nicht so groß als die, es zu lehren: ‚und wer der größte Schreier, der größte Scharlatan ist, reüssiert am besten. An allen Ecken marktschreierische, unendlich große Annoncen von professeurs de language et littérature allemandes. Da ist ein Herr H. unter anderen, der den meisten Lärm macht: seine gramm. allemande, die in allen Schulen und Colleges eingeführt ist, ist das Elendeste, was vielleicht in der Art je gemacht worden; aber sie führt auf dem Titel ein griechisches Motto ꝛc. Das hilft . . .' (10. Febr. 1837). ‚Sonst ist der Hauptfabrikant von Schulbüchern hier Sinner. Seine Ausgaben griechischer Tragödien ꝛc. erscheinen bei Hachette' (30. März 1838).

seine Opern und das ‚Theatergesindel' zu ‚scheren'! Bereits am 14. sehen wir ihn vielmehr, um die Berliner Angelegenheit seines Holländers nicht aus der Hand zu lassen, wiederum mit einem untertänigsten Schreiben an ‚Se. Herrlichkeit' den Berliner Intendanten beschäftigt, wozu ihm dessen zuletzt empfangene briefliche Nachricht einen Anhalt bot. Er hatte gerade nur wieder einen kleinen Zeitraum von kaum anderthalb Wochen, soviel als ihm schicklich erschien, vergehen lassen. Es war ihm zu Ohren gekommen, Küstner sei willens, als erste glänzende Erscheinung des von ihm entworfenen Repertoires Lachners ‚Catarina Cornaro' dem Publikum zu bieten. Was er in Wahrheit von dieser Oper hielt, darüber kann sich der Leser nicht täuschen; wenn er es in diesem Briefe trotzdem mit kaum merklicher Ironie ein ‚bedeutendes' Werk nennt, gegen welches sein ‚fliegender Holländer' nur ganz bescheiden als ‚kleinere Neuigkeit' hingestellt werden könne, so zeigt sich darin offenbar nur das Bestreben, nicht von Haus aus in den Verdacht der Unbescheidenheit und der Eingenommenheit von sich selbst zu geraten. Außerdem kannte er das Lachnersche Produkt jedenfalls nur vom Hörensagen und setzte schicklicherweise von dem angesehenen Münchener Kollegen das Beste voraus. Er schlägt demnach vor, eine in ihrem Auftreten so bescheidene Arbeit, wie die seinige, dem Interimsrepertoire bis zu jener größeren Unternehmung einzuverleiben: eine erste Aufführung des ‚Holländers' im Laufe des Monats September oder selbst schon Ende August würde leicht zu bewerkstelligen sein, ‚ohne die umfassenderen Vorbereitungen zu beeinträchtigen, welche Herrn Lachners großem Werke notwendig vorangehen müssen'. Sogar die Besetzung der einzelnen Rollen mit den vorhandenen Berliner Kräften ist in dem Briefe schon genau angegeben.[1] Dieses Schreiben ließ der, allzu früh als ‚pünktlicher Korrespondent' belobte Herr Generalintendant — was für ihn jedenfalls das Leichteste war — unbeantwortet!

Das liebliche Teplitz, wo er einst — vor acht Jahren — in kecker Jugendlichkeit die Dichtung des ‚Liebesverbotes' entworfen, und welches ihn durch seine herrliche Umgebung zu manchem einsam erfrischenden Ausflug in das schöne Gebirge verlockte,[2] ward nun auch die Geburtsstätte des ‚Tannhäuser', der ihn noch in Paris so heftig erfaßt und ihm seitdem immer greifbarer vor das geistige Auge getreten war. Schon jetzt, vor der Aufführung des ‚Rienzi', entstand der vollständige szenische Entwurf dazu, sowie die frühesten skizzenhaften Aufzeichnungen der Musik. Ein erhaltenes Skizzenblatt aus dieser Teplitzer Sommerzeit enthält auf der einen Seite die erste Niederschrift von musikalischen Themen seines Werkes, denen die Bezeichnung der einzelnen Motive und ihrer Verwendung beigefügt ist: ‚Venusberg', ‚Pilger',

[1] Den Wortlaut siehe bei Altmann, a. a. O., S. 342 43. — [2] Alois John, ‚Richard Wagner in den deutsch-böhmischen Bädern', Teplitz 1890, S. 14/16.

‚2. Akt Schluß‘, ‚3. Akt Anfang‘ usw. Ein anderes zeigt das Schalmeisolo des Hirten in einer von der später gewählten völlig abweichenden Fassung. Über diese ersten Anfänge der dichterischen und musikalischen Ausführung hinaus gelangte er während dieses schönen Erholungsaufenthaltes noch nicht; Unterbrechungen aller Art drängten sich für jetzt zwischen Entwurf und Ausführung. Ein Brief an Chordirektor Fischer in Dresden, vom 7. Juli, zeigt ihn durch seinen sprudelnden Humor in heiterster Laune, doch aber zugleich schon ganz von dem Gedanken an die bevorstehende Aufführung seines ‚Rienzi‘ erfüllt. ‚Sind Mad. Devrient und Herr Tichatschek bereits in Dresden eingetroffen und sind die Partien meiner unseligen Oper verteilt?‘ — das ist seine Hauptfrage und -Sorge: auch rechnet er aus, daß durch die vierzehntägige Abwesenheit Tichatschecks in der letzten Hälfte des September sie in den Zwang versetzt sein würden, bis spätestens Anfang dieses Monates mit dem Studium fertig zu sein. Die Antwort Fischers scheint ihn dann bestimmt zu haben, den Erholungsaufenthalt vorzeitig abzubrechen. ‚Im Grunde können wir nicht sagen,‘ schreibt er an die Pariser Geschwister, ‚daß wir Teplitz sehr genossen haben: von Partien haben wir keine einzige gemacht. Minna ist auf dem Schloßberg, der Schlackenburg und der oberen Bergschenke gewesen, kurz da, wo man anständiger Weise zu Fuß hinkommen kann: da sie nun außerdem nicht einmal weite und anstrengende Fußpartien machen durfte, so kennt sie von der Teplitzer Umgebung nicht viel, oder vielmehr gar nichts. Ich will deshalb nicht murren; denn immerhin war Teplitz für uns und zumal für Minna von großer wohltuender Wichtigkeit; sie hat endlich eine gründliche und regelmäßige Kur begonnen, auf die es mir eben vergönnt war möglichste Sorgfalt zu verwenden. — Am 18. Juli verließ ich schon Teplitz, um meinen Dresdener Faulenzern ein wenig auf die Finger zu sehen; Minna blieb mit der Mutter bis zum 1. August zurück.‘

Es war hohe Zeit, daß er sich einstellte, um nach dem Rechten zu sehen, wenn die Proben auch nur Anfang August ihren Anfang nehmen sollten. Die Mittel und Kräfte, welche ihm für die Durchführung der in seiner Partitur gestellten Aufgabe zu Gebote standen, konnten als wirklich befriedigende und erfreuende betrachtet werden. Das Orchester der kgl. Hofoper zählte damals bereits gegen siebzig erlesene Künstler: an der Spitze der Geiger standen die beiden Konzertmeister Lipinski (S. 323) und der noch ganz jugendliche Franz Schubert; an der Spitze der Celli der vortreffliche Dotzauer. Die Basis des Streichquartetts betrug 4 Kontrabässe (von deren einem indeß Berlioz um eben jene Zeit bemerkt, sein Vertreter sei zu alt, um irgendeine Note seiner Partie ausführen zu können, er habe gerade nur noch Kraft genug, um das Gewicht seines Instrumentes zu tragen[1]), und das ent-

[1] ‚Ich habe in Deutschland oft Beispiele von dieser mißverstandenen Achtung für Greise

sprechende Verhältnis der Geigen und sonstigen Saiteninstrumente ließ mithin den glänzenden Blechklang im Orchester naturgemäß mehr als erwünscht überwiegen.[1] Fürstenau wirkte als erster Flötist, der Oboist Hiebendahl, der Trompeter Queisser, der Waldhornist Lewy waren hochgefeierte Künstler und unübertroffene Meister auf ihren Instrumenten. Die Baßtuba ward, da ein besonderer Kammermusiker dafür nicht bestand, wo man ihrer bedurfte, durch einen guten Tubabläser aus einer der Militärkapellen übernommen. Das unter Leitung des ‚alten Fischer' stehende Chorpersonal war numerisch nicht mehr als 44 Stimmen stark (13 Soprane, 9 Altstimmen, 12 Tenoristen und 10 Bassisten); aber fast sämtliche waren von seltener Größe und Schönheit. Wenn die Anzahl der angestellten Choristen gegebenenfalls den Bedarf nicht deckte, wurden die besten Sänger des durch Fischers rastlosen Fleiß begründeten Garnisonsängerchors zu den Opernaufführungen herangezogen. Da in den Finales der ersten drei Akte des ‚Rienzi' regelmäßig mehrere Chorgruppen beansprucht waren, so reichte die relativ geringe Anzahl der Dresdener Choristen zur vollen Besetzung nicht hin; die Militärsänger brachten zwar die Verstärkung; aber zum Chor im Lateran ‚Erwachet ihr Schläfer, nah' und fern' hätte der Komponist gar zu gern den Chor der Kreuzschüler gehabt,[2] der früher bei den Opern Hasses und Naumanns stets die Chöre gesungen hatte. Leider versagte der Rektor Gröbel (einst noch Wagners eigener Lehrer! vgl. S. 82, Anm.) seine Zustimmung zu dieser Verwendung, und wir sehen daher den jungen Meister in seinem Briefwechsel mit Fischer noch von Paris aus in Gemeinschaft mit diesem auf die sinnreichsten Auskunftsmittel bedacht, um dem Übelstande dieses Ausfalles abzuhelfen. Man ließ nun einen Teil des auf der Bühne stehenden Volkschores rasch hinter die Kulissen eilen, um dort den großen a capella-Doppelchor auszuführen. Zu diesen instrumentalen und vokalen Kollektivkörpern kamen nun noch die wirklich ausgezeichneten Solokräfte: vor allem Joseph Tichatschek als Rienzi, das stimmliche Wunder seiner Zeit, glänzend, heroisch, hinreißend; die Schröder-Devrient als Adriano, in Spiel und Gesang voll Leidenschaft und Begeisterung; die dem

---

gefunden, welche die Kapellmeister veranlaßt, ihnen musikalische Funktionen zu lassen, die ihren physischen Kräften längst zu schwer geworden' (Berlioz, musikal. Reise durch Deutschland, 5 Brief, Anfang 1843). — [1] Leider war dieser Übelstand damals an Hofbühnen, wie an städtischen Theatern ganz allgemein. In Leipzig setzte Berlioz um diese Zeit für seine Instrumentalaufführungen eine Vermehrung der Geigen von 16 auf 24 durch, eine Neuerung, welche den Unwillen der dortigen Kritik erregte. ‚Vierundzwanzig Geigen statt sechzehn, die bisher zur Ausführung der Symphonien von Mozart und Beethoven genügend waren? Welch' unverschämte Anmaßung!' (Berlioz, a. a. O., vierter Brief). — [2] Vgl. den Brief an Fischer vom 14. Okt. 1841: ‚Die Chöre außerhalb der Bühne, nämlich der Chor im Lateran (erster Akt) und der kleine Chor: vae tibi maledicto (vierter Akt) werden wohl notwendig vom Sängerchor der Kreuzschule gesungen werden müssen: ich habe wenigstens beim Entwerfen beider Szenen nur auf dieses Auskunftsmittel gerechnet.'

jungen Meister von seinen frühesten Anfängen her befreundete Henriette Wüst (S. 154) als Irene, — eine Sängerin von ausdrucksvoller, wohlgeschulter Sopranstimme. Um diese drei Hauptdarsteller gruppierten sich die trefflichen Künstler Michael Wächter (Orsini), Wilhelm Dettmer (Colonna), die jüngeren Sänger Reinhold und Karl Risse (Baroncelli und Cecco) und einer der Veteranen der alten Dresdener italienischen Oper, Gioachino Vestri (Kardinal); während die Silberstimme der lieblichen Anfängerin Anna Thiele im Gesange der Friedensboten bereits in den Proben eine fast ätherische Wirkung hervorbrachte.

Seit dem 1. August, d. h. zur Zeit des eigentlichen Beginnes der Proben, war auch Minna wieder bei ihm in Dresden. Wiederum sind wir in der glücklichen Lage, wie für den Teplitzer Aufenthalt, Wagner selbst über sein äußeres Dasein berichten zu lassen, und glauben, dem Leser keinen größeren Gefallen erweisen zu können, als wenn wir dies möglichst mit seinen eigenen Worten tun, anstatt sie in den trockenen Erzählerton zu übertragen. ‚Ich habe es nicht umgehen können, mir hier eine etwas anständigere Wohnung zu mieten, sowie einen Flügel: beides nimmt uns über die Hälfte unseres Monatsgeldes weg. Bei der jetzigen Teuerung haben wir daher schrecklich zu würgen, um den äußeren Anstand, den ich in meinen hiesigen Verhältnissen weit mehr aufrecht erhalten muß, als dies in Paris nötig war, nur einigermaßen zu behaupten. Oft könnte ich mit wahrem Gebrüll die Zeit herwünschen, in der wir endlich einmal aufhören sollen, Bettler in anständigen Kleidern zu sein. Glücklich, wer die Lumpen auf dem Leibe zur Schau tragen darf!‘ Ein wahrer Not- und Schmerzensschrei des Geplagten tönt uns aus diesen Worten entgegen. Wer von denen, die ihm in späteren Zeiten die Neigung zum angeblichen ‚Luxus‘ in Haustracht und Umgebung in lieblos gehässiger Weise zum Vorwurf machten, hat sich wohl nur annähernd vergegenwärtigt, welche maß- und grenzenlosen Entbehrungen der junge Reformator damals — und nicht bloß in Paris! — um seiner Kunst willen ertragen hat, und wie eine rastlos tätige Phantasie ihm gerade unter solchen Entsagungen die eines schaffenden Künstlers seiner Art würdige, seinen Neigungen schmeichelnde Umgebung ausmalen mochte? ‚Ich kann nicht wie ein Hund leben‘, ruft er in späteren Jahren aus, ‚ich kann mich nicht auf Stroh betten und mich in Fusel erquicken! Ich bin anders organisiert, habe reizbare Nerven, Schönheit, Glanz und Licht muß ich haben — die Welt ist mir schuldig, was ich brauche‘. Waren ihm schon in der Pariser Leidenszeit diese Entsagungen zum schmerzlichsten Überdruß geworden, wieviel mehr mußte sich diese Empfindung des Überdrusses nun im Vaterlande und dicht vor einem glänzenden Ziel zur Geltung bringen! Wir werden durch solche schmerzlich getragenen Entbehrungen an die Leiden von Gefangenen und Zuchthäuslern erinnert, deren Gedanken und Empfindungen der nie ge-

stillte Hunger ausfüllt, deren Träume er sogar beherrscht, nur daß diese dann nie mit der bloßen Sättigung sich begnügen, sondern in den ausgesuchtesten Leckereien schwelgen.[1] Hatte er in der dreijährigen schrecklichen Pariser Periode buchstäblichst mit dem Hunger zu ringen gehabt, so durfte ihn jetzt wohl endlich ein wahrer Heißhunger nach einer angemessenen Lebensweise und Umgebung, nach einer Befreiung aus diesem ewigen Provisorium seines Daseins erfassen, wie er in jenem oben angeführten Notschrei sich kundgibt.

Die erwähnte neue, etwas anständigere Wohnung war, wie der Schluß des gleichen Briefes angibt: ‚Waisenhausstraße No. 5‘, in der Nähe vom Seetor gelegen, ein einstöckiges altes Haus im Rokokostile.[2] Die Dresdener Verhältnisse berührten ihn und seine Frau so kalt und gleichgültig, daß sie sich ‚desto wärmer in die Ferne und Vergangenheit zurücksehnten‘. ‚Unser hiesiges Leben ist eine farblose, kalte Langweiligkeit, nur ab und zu durch eine peinliche Geldverlegenheit aufgefrischt. Herrliche Auffrischung!‘ — Von dieser kalten und fremden Umgebung hoben sich zwei Männer mit ihren Familien ab: der Chordirektor Wilhelm Fischer und der frühere Schauspieler, nunmehrige Regisseur und Kostümier Ferdinand Heine. Unvergeßlich sind Wagner für sein ganzes Leben diese beiden älteren Freunde und ihr Interesse für den Neuangekommenen, in seiner eigenen Heimat Fremden geblieben. ‚Wie oft sprechen wir, Minna und ich,‘ schreibt er fünfzehn Jahre später, ‚von unseren guten Alten, dem Fischer und Heine, und namentlich versetzen wir uns da immer in die ersten Zeiten unserer Ankunft in Dresden, wo wir plötzlich die guten, die besten Freunde fanden. Das ist auch das Erquickendste, was ich von den Erinnerungen aus der Rienzi-Zeit habe!‘[3] — Und noch von einem anderen Freunde aus der ‚Rienzi‘-Probenzeit wissen uns seine gleichzeitigen Aufzeichnungen zu melden. ‚Wir müssen uns,‘ schreibt er der jungen Mutter Cäcilie, ‚da wir durchaus noch keine Aussicht auf menschliche Jugend haben, immer noch mit Hunden behelfen: wir

[1] In wahrhaft ergreifender Weise weiß uns dies Wagners späterer Freund Röckel von seinem dreizehnjährigen Aufenthalt im sächsischen Zuchthause Waldheim zu vergegenwärtigen. ‚Während mir wachend,‘ so berichtet er, ‚das kleinste Stückchen Schwarzbrot ein Labsal gewesen wäre, führten mich die Bilder meiner Träume zu den feinsten Pariser Restaurants: selbst die Speisekarten von Véry und den Frères provençeaux waren mir auch noch nicht delikat genug und ich ließ mir, die Gier bezähmend, ganz besonders die raffiniertesten Genüsse bereiten. Nur kam ich in der Regel nicht über die Entwerfung der Speisekarte hinaus, die meinem wählerischen Gelüste viel Sorge machte; selten nur sah ich einige Gerichte, aber nie gelangte ich so weit, davon zu kosten — der Hunger war zu stark, um sich durch solche Vorspiegelungen täuschen zu lassen‘ (A. Röckel, Sachsens Erhebung und das Zuchthaus zu Waldheim, S. 154). — [2] Später wurde es niedergerissen und drei Häuser daraus gemacht: 5a, 5b und 5c. In 5b wohnte später einmal Alexander Ritter und Liszt adressierte dorthin: ‚Herrn Konzertmeister A. Ritter, Waisenhausstraße Des-dur‘. — [3] An Fischer 2. Jan. 1857 (Briefe an Uhlig, Fischer und Heine, S. 339).

haben jetzt wieder einen, erst 6 Wochen alt, ein kleines drolliges Tierchen: er heißt Beps, oder Striezel (weil er wie ein Hündchen vom Striezelmarkte aussieht)'. Dies war der historisch gewordene, späterhin ausschließlich mit hartem P geschriebene ‚Peps', der dem schaffenden Meister nicht allein beim ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin', sondern auch noch bei ‚Rheingold' und ‚Walküre' als freundlicher Hausgeist ‚geholfen' hat! ‚Schlimm ist es,' fügt er der obigen Nachricht in anmutigem Scherze hinzu, ‚daß wir immer noch mit solchen unvernünftigen Kreaturen auszukommen suchen müssen; ich hätte schon lieber ein Maxel (S. 416 — doch das kann nur einmal auf der Welt sein.'[1]

Mancherlei Zurechtstellungen und Änderungen waren der gemeinsamen Arbeit des Einstudierens vorausgegangen: als aber diese Arbeit selbst ihren Anfang und alle Beteiligten mit sich reißenden Fortgang nahm, gewahrte der junge Meister täglich mehr und mehr, welchen wahrhaft ergebenen Freund ihm sein Werk an Tichatschek gewonnen habe. Die wachsend enthusiastische Teilnahme des Hauptsängers für seine Aufgabe, teilte sich allen übrigen zur Mitwirkung Berufenen in so erfreulicher, den kargen Theatergewohnheiten gegenüber überraschender Weise mit, daß selbst das Publikum durch das Wunder dieser warmen Begeisterung aller Künstler für das Werk eines gänzlich unbekannten Autors, ohne Namen und Ruf, glücklich voreingenommen wurde. Die Leitung der Ensembleproben am Klavier war ihm von Reißiger auf das bereitwilligste überlassen.[2] Sie wurden in einem Pavillon des Zwingers neben Professor Hübners Atelier (in der Nähe des alten, noch heute wohlerhaltenen Nymphenbades) vorgenommen. ‚In der ersten Zimmer- und Quartettprobe', so berichtet Ferdinand Heine, ‚schimpften Sänger und Kammermusici um die Wette über die unvernünftige Schwierigkeit der Musik; kaum aber hatten sie die Ideen nur einigermaßen begriffen, so trat eine, mit jeder Probe sich steigernde Begeisterung ein, die sich bald allen Orchestermusikern, ja dem letzten Choristen mitteilte, wie sie mir noch nie vorgekommen war. Am höchsten aber trieben es Tichatschek und Lipinski, vorzüglich letzterer, die gar keinen Ausdruck stark genug für ihr Entzücken fanden. Allerdings stellten sich im Verlauf der Arbeit so viele Schwierigkeiten

[1] Brieflich an die Geschwister in Paris, Dresden 11. Sept. 1842. — [2] In betreff der Faulheit Reißigers schreibt Wagner bereits nach seinem ersten Eintreffen in Dresden 3. Mai 1842: ‚Von den meisten Seiten wird mir Glück gewünscht, daß ich beim Studium des Rienzi zugegen sein kann, weil dies von dem besten Einfluß sein würde; Reißiger fällt mir zwar beständig um den Hals und küßt mich ab, wenn er mich habhaft wird, auch bestätigt mir alles, daß er es wirklich redlich mit mir meint und den besten Willen hat; leider ist aber der Mensch ein so fauler Philister geworden, daß ich schrecklich daran wäre, wenn ich die künstlerische Ausführung meiner Oper allein seiner Fürsorge überlassen wollte.' An Ed. u. Cäcilie Avenarius.

ein, daß ich fast glaube, ohne Vater Fischers unermüdliche Ausdauer und Tätigkeit wäre die Sache noch lange nicht zur Reife und zu einer so schönen Reife gekommen. Fischer hätte nicht mit mehr Liebe und Aufopferung arbeiten können, wenn die Oper von seinem eigenen Sohn gewesen wäre.'[1] Unter den Erinnerungen an diese Proben, wie sie sich im Gedächtnis der Sängerin der Irene erhalten haben und späterhin mannigfach reproduziert worden sind, befindet sich die an einen erregten Auftritt, der an die Szene zwischen Irene und Adriano im fünften Akte anknüpft. Die Schröder-Devrient sei in ihrer rasch zugreifenden, genialen Art über einige Modulationsschwierigkeiten nicht hinausgekommen: immer wieder probiert man, regelmäßig mißlingt die Stelle; da habe sie endlich, des Studierens müde, ihre Rolle ergriffen, sie dem Komponisten fuchswild vor die Füße geworfen und sei in voller Aufregung hinausgelaufen, so daß es erst den vereinten Bemühungen Wagners und ‚Irenens' gelungen sei, die Zornige milder zu stimmen.[2] Als Hauptgrund ihrer Erregung wird angeführt: ‚die Partie, welche ja eine sekundäre gewesen, habe dieser Primadonna, die immer als erste glänzen wollte, nicht recht gepaßt.' An der buchstäblichen Genauigkeit des Vorfalles zweifeln wir keinen Augenblick: ähnliche geniale Ungezogenheiten waren dieser außerordentlichen, nicht nach dem gewöhnlichen Maßstab zu messenden, leidenschaftlichen Natur vielfach eigen. Doch ist es bezeichnend, daß sich der Meister selber am allerwenigsten des kleinen Zwischenfalles (oder ähnlicher) von diesen Proben her als irgend die allgemeine Stimmung störend erinnert, sondern nach allen Seiten hin nur die erfreulichsten und erhebendsten Eindrücke davon bewahrt hat. Allerdings wäre es wohl für die anmutige Darstellerin seiner Irene sehr viel weniger ratsam gewesen, sich etwas annähernd Ähnliches gegen ihn herausnehmen, wie der bis in ihre Launen und Unarten hinein unnachahmlichen Frau!

Die Beschäftigung mit der endlichen Aufführung eines seiner Werke unter so genügenden, ja glänzenden Verhältnissen, als sie ihm das Dresdener Theater in der ganzen Frische seiner Erneuerung und Verjüngung darbot, war ihm ein Element, dessen wohltätigem Einfluß er sich mit freudigem Behagen überließ. Er fühlte sich kaum noch derselbe, der noch vor kurzem in schwerer Bedrückung und Sorge auch nur um die mindeste äußere Anerkennung gerungen. Von seinem Grundwesen so heiter abgezogen, zu praktischem Schaffen aufgelegt, wandte er sich um diese Zeit zu einem seiner früheren Entwürfe zurück, um denselben, nun freilich nicht mehr für sich selbst, als Operntext auszuführen. Wir erinnern uns des Planes zu einer Oper, den er noch in Königsberg nach Heinrich Königs Roman ‚Die hohe Braut'

[1] Ferdinand Heine brieflich an E. Kietz (Mus. Wochenblatt 1892, S. 538). — [2] Neue Musikzeitung (Tonger 1887, S. 210. Vgl. Allg. Musikzeitung 1892, S. 256 u. 515.

entworfen hatte, um ihn an Scribe nach Paris zu senden. Nun brachten ihn die Proben seines Werkes auch mit Reißiger in Verbindung, der dabei das Orchester ins Treffen führte und seine Mißerfolge als Komponist stets gern auf die schlechten Texte schob, die ihm dafür einzig zur Verfügung gestellt waren.[1] Da er auch augenblicklich ein Operntext-Bedürfnis zu empfinden glaubte, bot sich Wagner eine gern wahrgenommene Gelegenheit, ihn sich durch das Dargebot eines solchen zu verbinden, und er ließ sich dieselbe nicht entgehen. Er führte daher die Dichtung während der vorrückenden Arbeit an der szenischen Verwirklichung seines Rienzi in leichten Opernversen nebenher mit aus. Die Diktion steht dem Holländer näher als dem nur erst noch im Entwurfe vorhandenen Tannhäuser; es sind eben ‚Opernverse'; doch lassen sich manche interessante Beobachtungen über sprachlichen Stil und Wortschatz daran anstellen. Zum letzten Mal begegnet darin z. B. der im Rienzi und Holländer vorkommende schöne Ausdruck „Hochgebot'; der charakteristische Reim ‚Treu' und ‚Reu', der im Tannhäuser aussetzt, um im Lohengrin wieder zu erscheinen, fehlt auch hier nicht. Daß Reißiger es — dem Anschein nach — bedenklich fand, sich einen Text zur musikalischen Ausführung anzueignen, den gerade Wagner ihm abtrat, war nicht zu seinem Vorteil. Wer den Königschen Roman gelesen und gefunden hat, wie wenig sich diese vortreffliche Erzählung in ihrer historisch-politisch-pragmatischen Breite zur Dramatisierung eignet, muß gewiß erstaunen, daß aus ihm ein so abgerundetes, knappes, dramatisch und musikalisch wirkungsvolles Opernbuch entstehen konnte, wonach denn auch später Joh. Kittl mit Eifer griff. Ruhig legte Wagner die von Reißiger verschmähte Arbeit beiseite, um vielleicht bei Gelegenheit jemand Anderem damit nützen zu können.

Unermüdlich waren inzwischen die Rienzi-Proben fortgesetzt. Mit den Darstellern wetteiferten die Mitglieder der königl. Kapelle, ihren Konzertmeister Lipinski an der Spitze. Vor allen hatte Fischer eine Riesenarbeit übernommen, indem er dem durch den Garnisons-Sängerchor verstärkten, gewaltigen Chorkörper in mehr als halbjähriger rastloser Arbeit eine solche Rundung und Nüancierung, ein solches Festhalten des Tones in den schwierigsten Chorsätzen beibrachte, daß schon diese einzige Gesamtleistung eines beispiellosen Erfolges sicher sein mußte. Die Vorbereitungen für die Szenerie waren mit großer Sorgfalt betrieben, und die Arbeit an den historisch getreuen und geschmackvollen Kostümen, nach den Angaben Ferdinand Heines, sowie die imposanten Arrangements des Balletmeisters Lepitre, der den auf den großartigsten Stil berechneten Intentionen des Dichters für die Panto-

[1] Vgl. in dieser Beziehung seine bittere Klage über den Mißerfolg seiner — für damals — neuesten Opernleistung ‚Adele de Foix' (um derentwillen ‚Rienzi' hatte hinausgeschoben werden müssen, auf S. 425 Anm. dieses Bandes.

mime im zweiten Akt in befriedigender Weise zu entsprechen wußte, waren schon Anfang Oktober soweit gediehen, daß die Aufführung ungefähr Mitte des Monates erwartet werden konnte. Von den Bühnenproben des dritten Aktes ist uns die Erinnerung an einen übermütigen Scherz der Schröder-Devrient überliefert. In der Szene auf dem Campo vaccino, kurz vor dem Eintritt der Arie Adrianos ‚in seiner Blüte bleicht mein Leben' soll es damals am Schlusse des einleitenden rezitativischen Abschnittes in der szenischen Vorschrift geheißen haben: ‚er läßt sich brütend (jetzt heißt es: erschöpft) auf einer umgestürzten Säule nieder'. Sei es nun, daß es sie verdroß, ihre einzige ‚Arie' sitzend singen zu sollen, was nun doch wieder gerade von der genialen Darstellerin nicht wohl angenommen werden kann, oder was ihr sonst eben durch den Kopf ging: mitten in der hochtragischen Situation richtet sie plötzlich mit lauter Stimme die komisch-unwillige Frage an Wagner: ‚Ja, was soll ich denn nun eigentlich ausbrüten?' durch welche sie das ganze Orchester zum lauten Lachen fortriß. ‚Die Schröder-Devrient', so berichtet auch F. Heine,[1] ‚wurde, comme à l'ordinaire, zuletzt mit ihrer, allerdings höchst schwierigen Partie klar und fertig, so daß Wagner wie verdutzt und verdonnert war, und wir immer nur zu trösten und zu beruhigen hatten. Desto ungeheurer war seine Überraschung am Abend der Vorstellung, wo sie urplötzlich eine ihrer großartigsten Schöpfungen vor seine Blicke hinzauberte.' Eine andere Erinnerung an die gleiche Umgebung bezieht sich auf die dieser Szene vorausgehende Frühstückspause zwischen dem zweiten und dritten Akt; nach einem vollen Vierteljahrhundert blieb sie im dankbaren Gedächtnis des Meisters unvergessen: die ‚delikaten Heringe und Kartoffeln im Campo vaccino', mit deren Zusendung ‚Mama Heine' den von der Arbeit erschöpften Autor mit mütterlicher Aufmerksamkeit zu erquicken bedacht war. Wohl war die allgemeine Begeisterung aller Mitwirkenden für das Werk und seinen in ihrer Mitte waltenden jungen Schöpfer um diese Zeit schon zu hoher Steigerung gediehen, — aber darauf zu achten und mit sorgender Teilnahme daran zu denken, was nach dreistündiger Arbeit dem Ermüdeten not tat, war offenbar nicht jedermanns Sache! Wie jede empfangene Wohltat, die ihm während seines ganzen Lebens uneigennützig aus wirklich gutem Herzen zuteil ward, blieb dieses Liebeszeichen treulich in seinem Gedächtnis haften, wie noch in der späten Münchener ‚Meistersinger'-Periode (1868) ein Brief an den alten Freund Heine beweist![2]

Wir können nicht umhin, den bisher gegebenen Details über die ‚Rienzi'-Proben noch diejenigen authentischen eigenen Nachrichten des jungen Meisters anzureihen, welche dieser mitten aus denselben heraus an Avenarius nach

---

[1] Brieflich an E. Kietz, 24. Oktober 1842 (Mus. Wochenblatt 1892, S. 538/39. — [2] Briefe an Uhlig, Fischer und Heine, S. 408.

Paris entsendet. Der Termin der Aufführung war nun schon mehrfach hinausgeschoben, zuletzt hatte es der 12. Oktober sein sollen: in den vom 8. datierten Zeilen wird aber schon der 19. dafür angenommen und tatsächlich wurde es schließlich noch ein Tag später! ‚Ja, liebster Eduard,‘ heißt es daher in diesen Nachrichten, ‚den 19ten geht der Teufel los mit Sturm und Gewitter: ich kann sagen, daß ich mit hoher Freude dieser Aufführung entgegensehe, denn sie wird ausgezeichnet sein. Sänger und Kapelle studieren mit fast mehr als Liebe: von allen Seiten erhalte ich die erhebendsten Zurufe und alles erwartet sich einen außerordentlichen Erfolg. Es ist gewiß selten, daß jemand bei ähnlichen Vorhaben sagen kann: ich bin noch nirgends auf einen Böswilligen gestoßen. Erste Sänger, welche nur unbedeutende Partieen in meiner Oper haben, und deshalb anfangs mit etwas Mißmut daran gingen, sind doch bald durch das Ganze mit ins Feuer gebracht worden, und wirken jetzt so eifrig mit, als hätten sie die dankbarsten Rollen. Die Kapelle ruft: ›Das ist doch einmal eine Aufgabe, wo es sich der Mühe lohnt, fleißig zu sein‹. Die Devrient ist trotz Heiserkeit und Unwohlsein unausgesetzt auf die Proben gekommen und hat durch ihre begeisterten (so ist mir gesagt worden) Aussprüche allerorten, wohin sie kommt, nicht wenig dazu beigetragen, meiner Oper im voraus einen solchen Kredit zu verschaffen, daß alles mit der Spannung wie auf etwas Außerordentliches auf die Aufführung hinblickt. Tichatschek erklärt, der ›Rienzi‹ würde seine brillanteste Partie werden, weil er in keiner anderen so viel Gelegenheit vorfinde, sich zu zeigen. Der Einzige, der aus Eifersucht gegen mich verstimmt sein könnte, Reißiger — scheint in persönlicher Liebe zu mir alle egoistischen Rücksichten zu vergessen: er benimmt sich wenigstens durchgehends, besonders auch hinter meinem Rücken so, daß es mir unmöglich ist, Verdacht gegen ihn zu hegen. Siehst Du, so steht es, bester Freund: nun mag Mittwoch den 19ten[1] das Kapitol zusammenbrechen: möge somit auch mein Unglücksstern erbleichen!‘

Derselbe Brief gedenkt in rührender Weise des Umstandes, daß sie am kurz vorhergegangenen 5. Oktober, Avenarius' Geburtstag, bei ihrer ‚höchst frugalen Mahlzeit‘ keinen Wein gehabt hätten, um ihm ein tüchtiges Lebehoch zuzutrinken: ‚wir machten dies mit einem herzlichen Händedruck ab, ein Schelm tut mehr als er kann‘. — ‚Ach, nach einem guten Glase Wein sehne ich mich, — Du weißt — nach der bewußten Sorte! Ich bin durch die schrecklich angreifenden Proben oft so ermattet, daß mir eine so frivole Sehnsucht nach einem feurigen Labetrunk wohl zu verzeihen ist. Nun, trinkt Ihr nur für mich!‘ ‚Friede und Segen sei Euch, Ihr Teuren! Fluch aber sei dem abscheulichen Rietz, der auf meinen letzten Brief, auf meine heiligsten Anrufun-

[1] Daß es auch bei diesem Termin nicht blieb, sondern Donnerstag, der 20. Oktober 1842, der faktische Aufführungstag ward, dessen ward soeben gedacht.

gen, in Zeiten der Not der wahren Kunst treu zu bleiben und sich in ihr zu trösten, wie ich es tat, — der auf dies alles, was ich ihm schrieb, keine andere Antwort wußte, als seinen hasenfüßigen Brief an Lastorgue' (ein Dresdener Gönner?) ‚und die Erklärung, daß er nun die Kunst an den Nagel hängen und sich nur noch auf Brotarbeit legen würde! Das ist ein schöner Kerl! Der kann nichts, wie Andern aus der Not helfen, sich selber aber nicht!'

XV.

Aufführung des ‚Rienzi' und des ‚fliegenden Holländers'.

Aufführung des ‚Rienzi'. — Widerstand der Sänger gegen beabsichtigte Kürzungen. — Rastrellis Tod, Wagner soll an seine Stelle treten; Bedenken dagegen. — Rienzi-Bruchstücke im Leipziger Gewandhaus. — Umzug in die Marienstraße. — Beziehungen zur Schröder-Devrient. — Aufführung des ‚fliegenden Holländers'. — Probevorstellung der ‚Euryanthe' und Annahme der Kapellmeisterstellung.

Ich ganz Einsamer, Verlassener, Heimatloser fand mich plötzlich geliebt, bewundert, ja von vielen mit Erstaunen betrachtet; und, dem Begriffe unserer Verhältnisse gemäß, sollte dieser Erfolg für meine ganze Lebensexistenz eine gründlich dauernde Basis gewinnen durch meine, Alles überraschende Ernennung zum Kapellmeister der k. sächsischen Hofkapelle.

Richard Wagner.

Der Tag der ersten Aufführung, Donnerstag, der 20. Oktober 1842, rückte heran. Obgleich die Generalprobe am Tage zuvor sechs Stunden und darüber gedauert hatte, war im Personal keine Unlust, kein Überdruß zu bemerken; im Gegenteil, die Begeisterung für das Werk steigerte sich immer mehr und mehr; die Choristen — so berichtet F. Heine darüber im gemütlichsten Tone — ‚schrieen sich vor Lust und Wonne die halben Lungen weg; die Sänger und Kammermusici stießen allerorten, wohin sie kamen, so unbändig in die Lobesposaune, daß einem angst und bange wurde, die hochgespannte Erwartung könnte dem Erfolg eher nachteilig sein'.[1] Noch am Vormittag des Aufführungstages war Wagner im Theater beschäftigt. Um 12 Uhr kam er mit Ferd. Heine aus dem Hause, da er jemand auf den Theaterplatz bestellt hatte: es war Kietz' Bruder, der junge Bildhauer Gustav Kietz, dem er ein Galeriebillet zu dem heutigen Abende zugedacht. Mitten in aller Sorge und Abspannung habe sich seine naive Freude an dem Zudrang der Menschen zur Theaterkasse geäußert. Er sei öfter stehen geblieben,

[1] Ferd. Heine an E. Kietz, 24. November 1842.

um Leute zu beobachten, die nach dem Theater gingen: ‚Warte!' habe er zu Heine gesagt, ‚wir wollen einmal sehen, ob die auch nach der Kasse gehen? — Dort kommen noch vier, — ob die auch hingehen? — Wahrhaftig, da kommen noch einige, die gehen wirklich auch nach der Kasse!' — In bester Stimmung gab er Kietz statt eines Billets deren zwei, und Heine rief dem doppelt Beschenkten noch lachend nach: er sollte nur einen mitnehmen mit recht großen Händen![1] Es war wirklich die höchste Zeit nach den erschöpfenden Vorarbeiten, daß die Aufführung vonstatten ging; der junge Schöpfer des Werkes selbst hatte — unter den geschilderten ungünstigen Verhältnissen seiner Existenz — seine äußersten physischen Kräfte darangesetzt. Er habe, so versichert Heine, wie ein Schatten ausgesehen. ‚Sein armes Frauchen,' erzählt er weiter, ‚wollte erst diesen Abend gar nicht ins Theater, die Meine hat sie unter ihre großen Fittige genommen und sich in ihre Loge gesetzt. Die treue Seele hat sich in Kompagnie mit ihrem Richard so abgeängstigt, daß sie ganz grün und jämmerlich aussieht.'

Die fünfte Nachmittagsstunde war überschritten, die Menge drängte sich in Erwartung von etwas Unerhörtem in bunten Scharen dem Theater zu; der prachtvolle Raum war lange vor dem Beginne trotz der erhöhten Preise zum Erdrücken gefüllt. Es ist keine bloße Phrase in Heines brieflichem Bericht, wenn er davon spricht, die Erwartungen des Publikums seien in einem Grade gesteigert gewesen, der für den Erfolg fast gefährlich schien. Wagner selbst hatte die gleiche Empfindung. Dennoch bewies die Aufnahme, daß der junge Tonsetzer selbst die kühnsten Voraussetzungen übertroffen hatte. Die Vorstellung begann um 6 Uhr unter Reißigers Leitung; der Autor wohnte ihr mit seiner Frau im dunkelsten Winkel des Zuschauerraumes bei. Vom ersten langgehaltenen Trompetenton der Ouvertüre an herrschte in allen Räumen des dichtbesetzten Hauses tiefstes Schweigen, die gespannteste Aufmerksamkeit, und hielt bis zum Ende an: ‚der donnernde Applaus am Schlusse,' sagt Heine, ‚wälzte Wagner und mir und allen seinen Freunden eine Zentnerlast vom Herzen, so gewiß ich auch des Gelingens im voraus war.' Vor allen löste Tichatschek seine Aufgabe mit Geist und Kraft, unverwüstlich in der Stimme, hinreißend in der Darstellung, in der Mimik trefflich unterstützt durch seine feurigen, großen Augen, bis zur letzten Note aushaltend, obwohl die Partie des Tribunen damals erheblich stärker instrumentiert war, als jetzt, nachdem der Komponist manche Lichtungen in der Partitur vorgenommen. Voll unwiderstehlich packender Begeisterung war das Spiel der Schröder-Devrient, so besonders auch in dem Monologe des dritten und im großen Duett des fünften Aktes. Dem. Wüst stand ihr mindestens an rein musikalischem Ausdruck nicht nach; sicher, klar und gesangs-

[1] Briefliche Mitteilung von Gustav Kietz an den Verfasser.

fertig stand sie mit ihrem reinen Sopran zwischen Tichatschek und der Schröder: ja es gab Stimmen, welche die letztere als die vollendetere Darstellerin, Henriette Wüst aber als die größere Sängerin bezeichneten. Die Bemühungen Meister Fischers waren von dem glänzendsten Erfolge gekrönt. Der junge Autor wurde nach dem ersten, zweiten und dritten Akte stürmisch gerufen ‚herausgebrüllt' heißt es in dem Heineschen Bericht an Kietz; die Hauptdarsteller mit Beifall und Bravos überschüttet. Als der dritte Akt mit seinen Schlachthymnen und seinem Siegesjubel, dem Verrat und der völligen Besiegung der Nobili ausgespielt hatte, war es nicht mehr weit von 10 Uhr abends: und Wagner berichtete später einmal von seiner Furcht, die ihn vom dritten Akt an habe glauben lassen, er würde ‚den Skandal erleben' schließlich die Oper nicht ausspielen lassen zu können, weil sie zu lang war'. Nach zehn Uhr ging erst der vierte Akt an, dem noch ein ebenso starker fünfter folgen sollte, während doch um diese Zeit laut Theaterzettel schon das Ende der Vorstellung festgesetzt war. Der erschütternde Schluß dieses Aufzuges, zu welchem statt des erwarteten Tedeum das unheimliche: vae vae tibi maledicto! aus dem Lateran hervorklingt, und nach Verkündigung des kirchlichen Bannfluches durch den Legaten der eben noch vom Volke umdrängte Tribun sich auf dem nun schnell entleerten Platze allein sieht, aus seiner Betäubung erst durch die sanfte Umschlingung der einzig getreuen Schwester erwachend, während die Klänge des Fluches in dumpfem pianissimo in der Kirche verhallen, — hinterließ auch im Publikum eine tiefe Stille: Alles war von der Tragödie überwältigt.[1] Nach halb elf Uhr begann der fünfte Akt: Tichatschek, frisch und begeistert, wie zu Beginn des Abends, die Szene zwischen Adriano und Irene von dämonisch hinreißender Gewalt, die Situation unaufhaltsam der letzten Katastrophe zudrängend, — um ¼ 12 Uhr senkt sich die Gardine zum letzten Male. So lange hat noch kein Bühnenwerk gespielt! Nun läßt sich die Menge nicht mehr halten: die atemlose Spannung aller löst sich in einen tumultuarischen Hervorruf des Autors und sämtlicher Darsteller; der tobende Applaus hält mit einer wahren Wut der Begeisterung ununterbrochen eine volle Viertelstunde lang an. In dieser stürmischen Nacht erhob das Dresdener Publikum, bis dahin selten in der Lage, einer neuen Kunsterscheinung gegenüber den Ausschlag zu geben, Richard Wagner zu seinem kühn adoptierten Liebling. Ein solcher Vorgang

[1] ‚Der einfach ergreifende Schluß des 4. Aktes,' schreibt Heine, ‚hinterließ eine förmliche Stille, vor der ich ordentlich erschrak: im 5. wieder neuer Lärm und endlich ein Strampeln, Klatschen, Hervorrufen Wagners, wie es mir in Wahrheit noch nicht vorgekommen ist. Und denke Dir, die Oper wurde erst ¼ auf 12 Uhr aus! Und nirgends hörte ich Klagen über Langeweile, und Niemand verließ seinen Platz vor Ende der Oper, — kurz: die Dresdener waren nicht mehr Dresdener' brieflich an E. Kietz, 24. Oktober 1842.

lag außer dem Bereich des bisher Erlebten, — die erste Aufführung des Rienzi war ein vollkommener Sieg. Da war denn auch Fischer, der bis zuletzt mit eifrig betätigter Sorge über dem Gelingen gewacht, immer ruhiger geworden, und wie im zartfühlenden Wissen, daß er der Erste gewesen, der Wagners Bedeutung erkannt und den Anstoß zur Annahme der Oper gegeben, heftete er nun, wo alles den jungen Meister umjubelte und beglückwünschte, nur still verklärt das helle, freundliche Auge auf ihn, als wollte er sagen: ‚Ja, das wußte ich, daß es so kommen würde!‘

Und hier ist es endlich an der Zeit, dem guten F. Heine einmal im Zusammenhang das Wort zu erteilen, damit er seine — nicht bloß an Kietz, sondern, wie er ausdrücklich angibt, auch an Anders, Lehrs und Avenarius' adressierten — lebensfrischen, von echtem Humor gefärbten Wahrnehmungen und Beobachtungen einmal direkt an den Leser richten könne. ‚Ich wich,‘ so erzählt er, ‚den ganzen Abend, so weit es meine Geschäfte erlaubten, nicht von Wagners Seite und wußte nicht, woran ich mich mehr erlaben sollte: an des Publikums Jubel und Entzücken oder an Wagners eigenem Staunen über diese unübertreffliche Aufführung. Ich war der alte Überall und Nirgend, im Foyer, Büfett, Logen, Parkett, um nur die verschiedenen Meinungen zu verspüren, und wußte nicht mehr, ob ich meinen Ohren trauen sollte. Da steckten alte Notenfresser und Kontrapunkthähne die Köpfe zusammen und erklärten unverhohlen, daß Wagner sich mit dieser Oper sofort mit den gediegensten Meistern aller Zeiten in gleiche Linie gestellt habe; dort wieder solche etliche Italienernarren, wie dieser dicke Graf Solms und Konsorten, die auf Beethoven, Marschner u. dgl. schimpfen wie die Spatzen und meinten dennoch: das ginge doch noch über den himmlischen Donizetti usw.‘ Ich hätte vor Freude närrisch werden können. Aber auch welche Aufführung! Keck kann man behaupten, daß in diesem Augenblick keine Bühne der Welt ein solches Ensemble produzieren kann. Tichatschek war ein neuer Mensch, ein Heros: trotz seines Raoul, Adolar und aller anderen Glanzpartieen hätte ich ihm nie einen solchen Aufschwung zugetraut. Man konnte ihn in Wahrheit inspiriert nennen! Und dazu die Schröder-Devrient, die Wüst und Wächter, Dettmer und alle, alle! Besonders auch die Chöre! Nein, — Fischer ist und bleibt ein Chordirektor par excellence; Du kannst Dir keinen Begriff von dieser Präzision und Nüancierung machen, trotz der gewaltigen Massen und Schwierigkeiten! Auch Dein ›Heinemännel‹ hat sich nicht lumpen lassen, und darf sich rühmen, den Dresdenern Kostüme hingestellt zu haben, wie sie ihnen noch nicht vor den Schnabel gekommen. Aber, du lieber Gott, wie gering und erbärmlich kommt man sich neben dem Komponisten vor! Wenn mir Jemand Komplimente über meine Kostüme machte, tat es mir immer leid, keinen Hundeschwanz zu haben, um ihn gebührend einziehen zu können. Wagner selbst erklärte: wenn er die Oper durch irgendein Zaubermittel mit

allem, was darum und daran hing, nach Paris hexen könnte, wäre er zeitlebens ein geborgener Mann.'

Auch der Eindruck, den die Aufnahme seines Werkes auf dessen Schöpfer machte, die große Ergriffenheit, die sich seiner bemächtigen mußte, tritt uns aus der ungezwungenen humoristischen Mitteilung dieses Briefes recht lebhaft entgegen. ‚Wagner hättest Du und die Pariser Freunde an jenem Abend sehen sollen. Er war ein Schatten, weinte und lachte aus einem Sack, umarmte Alles, was ihm vor die Stange kam, und dabei lief ihm immer der kalte Schweiß von der Stirn. Beim ersten Hervorruf wollte er durchaus nicht hinaus; ich mußte ihm einen ungeheuren Schub geben, daß er aus der Kulisse flog, aber auch nicht einen Zoll weiter, als die Kraft des Stoßes reichte; dann prallte er ordentlich wieder vor dem Gebrüll des Publikums zurück. Zum Glück hat er eine so famose Nase, wie Dir hinlänglich bekannt ist, und die linke Hälfte der Zuschauer konnte sich wenigstens an dem Anblick von deren Spitze erlaben. Macht er das nächste Mal wieder solche Sperenzien, so halte ich Deine Charge[1] bereit und stecke sie zum Souffleurkasten heraus.' Auch berichtet er, daß sich Wagner unter dem Eindruck der großen Zeitdauer der Vorstellung dahin geäußert habe, die Oper bestimmt so zu kürzen, daß sie nur noch bis $^1/_4$ nach 10 Uhr spiele. ‚Noch einen Spaß muß ich Dir sagen: damit er die nächste Nacht in Wahrheit auf Lorbeeren ruhen möchte, hatte ihm seine Frau einige Lorbeerblätter ins Bett gelegt und zwar direkt...! Er hat prächtig geschlafen und die profanierte Ruhmestrophäe erst den andern Morgen gespürt.'

An diesem Morgen früh acht Uhr hatte er keine dringendere Sorge, als auf die Expedition in der Sporergasse zu eilen und — zu streichen und wieder zu streichen. ‚Ich glaubte nicht, daß die Intendanz das Stück sonst wieder geben werde,' so erzählt er selbst. ‚Nach zwei Uhr kam ich wieder hin, um zu sehen, ob nach meinen Anordnungen gestrichen worden sei; ich glaubte nicht eher wieder einem Sänger oder Musiker unter die Augen treten zu können. Da sagten sie mir: ›Herr Wagner, wir sollen Das nicht streichen

[1] Es ist damit eine fein ausgeführte geniale Charge von Kietz in Groß-Folio gemeint, die sich von jener ersten Pariser Leidenszeit im Besitz des Meisters erhalten hat und noch heute in Wahnfried aufbewahrt wird: sie stellt — in Vorausnahme seiner zukünftigen Triumphe — den jungen Meister an der Spitze eines Orchesters in einem üppigen Opernhause (etwa gar dem Pariser dar; die deutlich durchgeführten Gestalten der Logeninhaber zeigen in köstlichem Humor in Physiognomie und Geberde den Ausdruck der Erregung lebhaftester Beifallskundgebungen. So bewahrt sie für ferne Zeiten die Erinnerung an jene humorvollen Abende in Wagners Wohnung in der Pariser Periode der höchsten Not.* Als Wagner sie bei seiner ersten Ankunft in Dresden Heine gezeigt hatte, begrüßte sie dieser ‚mit einem wahren Halloh' (an Avenarius, 3. Mai 1842.

* So auch eine Folge ebenfalls erhaltener Karikaturen, welche die verschiedenen Abenteuer des Pariser ‚Treiblattes' (S. 347) zum Gegenstande haben und somit eine Art illustrierte Chronik jener Leidenszeit darstellen.

und auch Das nicht.‹ Da fragte ich: ›warum denn?‹ — ›Ja, Herr Tichatschek ist dagewesen, der sagte, wir sollen es nicht streichen.‹ Ich lachte. ›Ist Tichatschek unter deine Feinde gegangen?‹ Am Abend fragte ich ihn darum. Da traten ihm die Tränen in die Augen und er sagte: ›Ich lasse mir nichts streichen, es war himmlisch!‹[1] Von demselben Tage datiert ist eine kurze briefliche Nachricht an seine Lieben in Paris, den ‚heiligen Rat der Fünfe' (S. 429). Daß er in allem Drange dazu die freie Viertelstunde fand, bekundet den schönen Zug seines Herzens, der inmitten aller furchtbaren Ermüdung auf der einen, berauschenden Erregtheit auf der anderen Seite seine Gedanken unwillkürlich der zurückgelassenen kleinen Gemeinde sich zuwenden läßt, die ihm in der Fremde den Glauben an seinen Genius bewiesen. ‚Na, liebste Kinder!' so lautet dieser Zuruf, ‚in aller Eile und Abspannung muß ich heute doch wenigstens mit einer Zeile melden, was gestern vorgefallen ist.' Er berichtet kurz von der enthusiastischen Aufnahme seines Werkes: es sei eine Aufregung, eine Revolution durch die ganze Stadt gewesen. ‚Übermorgen ist die zweite Vorstellung, schon auf die dritte sind alle Plätze genommen. Die Aufführung war hinreißend schön — Tichatschek, die Devrient — Alles — Alles in einer Vollendung, wie man es hier noch nicht erlebt. Triumph! Triumph! Ihr guten, treuen, lieben Seelen! Der Tag ist angebrochen! Er soll auf euch Alle leuchten!'

Über den Eindruck, den das Werk auf die königliche Familie gemacht, erfahren wir ebenfalls durch die Mitteilungen F. Heines. Er konstatiert zunächst, daß der König an der ersten Aufführung nicht teilnehmen konnte: er war am Morgen des Aufführungstages mit dem Pferde gestürzt und hatte sich etwas am Knie verletzt. Die Prinzessinnen Amalie und Augusta hingegen waren vom ersten bis zum letzten Ton in ihrer Loge anwesend. ‚Die Prinzeß Amalie, die ›Dichterin‹, hat wiederholt geäußert: ›solch einen Eindruck habe noch keine Komposition auf sie gemacht; es sei ihr immer gewesen, als würde ein kostbarer Seidenstoff, mit Gold und Perlen durchwebt, vor ihr ausgebreitet‹. Wir erfuhren es anderen Tags durch die Hofdame Friderici. Der König hat erklärt, daß er der nächsten Vorstellung (die leider durch das

[1] Die wörtliche Festhaltung dieses allernatürlichsten und ungezwungensten Berichtes, den Wagner dreißig Jahre später, gelegentlich eines am 15. Jan. 1873 in Dresden auf dem Belvedere ihm gegebenen Banketts, bei dem auch Tichatschek anwesend war, in einer Tischrede mündlich gab, verdanken wir dem früheren kgl. Stenographen Dr. Bierey. Übereinstimmend damit schrieb der Berichterstatter für Schumanns ‚Neue Zeitschrift für Musik': ‚Ich sage es aus inniger Überzeugung: Schade um jeden Takt, der herausgenommen werden muß. Zu meiner und vieler Musikfreunde Beruhigung im Interesse des jungen Komponisten höre ich eben, daß derselbe für die nächste Vorstellung viele Abkürzungen vorgenommen hat; eigentümlich und zugleich schmeichelhaft für Wagner ist es aber, daß diese Kürzung bei den Sängern selbst Widerstand finden soll'. (N. Z. f. M. 1842, II Nr. 36.

Angegriffensein Tichatschecks um einige Tage hinausgerückt ist, eine natürliche Folge der anstrengenden acht Proben und der Aufregung bei der ersten Vorstellung) ebenfalls bis zum Schluß beiwohnen wollte. Als Lüttichau ihm bemerklich machte, daß die Oper allerdings sehr lang sei, hat der König geantwortet: ›Tut nichts, so ein Werk muß man ordentlich hören; ich werde in der Stadt schlafen.‹ (Er wohnt nämlich immer noch auf dem Weinberg).' Übrigens hatte Wagner gegen alle Proteste seiner Sänger doch so viele Streichungen durchgesetzt, daß die Aufführungszeit um drei Viertelstunden weniger, nämlich von 6 bis ½11 Uhr dauerte.

Die ersten drei Wiederholungen fanden innerhalb der nächsten vierzehn Tage bis zum 4. November statt, immer bei erhöhten Preisen und vor ganz vollem Hause; die Dampfwagen zwischen Leipzig und Dresden waren voll Wallfahrer danach. Mit jeder folgenden Vorstellung steigerte sich der Beifall und mit den mitwirkenden Künstlern ward jedesmal auch der Autor wiederholt hervorgerufen. Zur zweiten Vorstellung hatte sich zu seiner Freude die nun 64jährige alte Mutter von dorther eigens eingefunden, nachdem die Schwestern Brockhaus, Luise und Ottilie, letztere mit ihrem Gatten, bereits der ersten beigewohnt; der Schwager Fritz glänzte durch Abwesenheit, die Redaktionsgeschäfte seiner Leipziger Zeitung nahmen ihn gar zu sehr in Anspruch. ‚Am meisten Freude', schreibt Wagner bald darauf,[1] ‚hat mir und Minna das gute Klärchen gemacht: sie war zwölf Tage bei uns, fühlte sich und machte uns sehr glücklich: das ist ein liebes, vortreffliches Geschöpf, gefühlvoll und ohne einen Funken Affektation.' Was ihm hinsichtlich des Publikums immer noch als das Merkwürdigste erschien, war dessen unverbrüchliche Ausdauer. Trotz aller Kürzungen währte die Oper, wie gesagt, immer noch bis ½11 Uhr: ‚und noch bei keiner Vorstellung haben wir gesehen, daß ein Platz leer geworden wäre; mit der äußersten Spannung hält Alles bis zum letzten Sinken des Vorhanges aus. Und das will für Dresden etwas heißen'.[2] Als er von der dritten Aufführung ab dem anhaltenden stürmischen Ruf seines Namens nach dem zweiten, dritten Akt und am Schlusse laut Übereinkunft mit dem Regisseur für seine Person nicht mehr Folge leistete, um seinen Sängern allein die Ehre des Beifalls zu lassen, verbreitete sich wie ein Lauffeuer das Gerücht, er sei bereits wieder nach Paris zurückgekehrt. Waren doch bei der völligen Unbekanntheit seiner Person überhaupt die seltsamsten Gerüchte über den so schnell berühmt Gewordenen unter den guten Dresdenern zu Tage getreten! Man hatte sich mit Verwunderung nach dem bisher gänzlich unbekannten Autor eines Werkes gefragt, das doch unmöglich von einem Anfänger herrühren konnte. Unter welchem Namen mochte er wohl schon große Opern komponiert und auf-

[1] Brief an Eduard und Cäcilie Avenarius vom 6. Nov. 1842. — [2] Ebendaselbst.

geführt haben? Daß er sich als ein ziemlich junger Mensch auswies, machte die Verwirrung nur noch größer. Endlich glaubte man der Sache auf den Grund gekommen zu sein: er sei ein Leipziger und zuletzt in Paris gewesen: richtig — er ist ein Schüler Meyerbeers!! Sein reicher Schwager Brockhaus habe ihn auf drei Jahre nach Paris geschickt, um dort zu ‚studieren' und den ‚Rienzi' zu schreiben; jeden Monat habe er von Brockhaus bare 100 Taler Subvention bezogen und nun habe dieser es auch durchgesetzt, daß die Oper hier in Dresden zur Aufführung gelangt sei! So war alles erklärt und schön ins Gleis gebracht, zum größten Verdruß des Nächstbeteiligten. ‚Kinder, dieses Gerede bringt mich ins Grab vor Ärger,' schreibt er darüber an Cäcilie und Avenarius. ‚Es ist wirklich niederträchtig, daß die dumme Welt gewöhnlich noch solchen Leuten Triumphe zuschreibt, die . . .!!'

Über sein Honorar für die neue Oper fabelte man das Unerhörteste zusammen: bald sollten ihm die drei ersten Einnahmen gehören, bald sollte er zweitausend Taler bekommen haben. In Wahrheit war dies ein Punkt, der ihm nichts weniger als gleichgültig sein konnte! Was er bisher von der Aufführung seines Werkes genossen, war nur erst der Ruhm und die Ehre gewesen. Von den 30000 Francs, welche Halévy soeben in Paris für seine ‚Königin von Cypern' erhalten, hatte ‚Rienzi' ihm bis jetzt auch nicht den zehnten oder hundertsten Teil eingebracht, und er blieb mitten in allem Glanz seiner Triumphe noch auf ein gleich bitteres Darben angewiesen, wie zuvor. Nach der dritten Aufführung endlich kam ihm ein Schreiben der Generaldirektion zu, worin diese ihm in den schmeichelhaftesten Ausdrücken eröffnete: ‚obgleich das gewöhnliche Honorar für eine Oper nur in 20 Louisd'or bestünde, habe sie sich nicht enthalten können, gegen ihn eine Ausnahme zu machen und ihm für sein so vortreffliches und schönes Werk ein Honorar von dreihundert Talern (!!) auszusetzen'. ‚Ihr seht also,' teilt er sich darüber an die Pariser Geschwister mit, ‚wie man hier daran ist, so lange man dergleichen Dinge der Großmut eines Intendanten überlassen muß; mein einziger Trost ist, daß ich weiß, das Blatt werde sich nun bei mir wenden, und ich werde bei ähnlichen Gelegenheiten ein andermal fordern können. Mit dieser ersten Einnahme, liebe Kinder, kann ich noch niemand viel helfen: denn erstlich habe ich davon sogleich Schulden bei Brockhausens zu zahlen' (man erinnere sich an die vorgestreckten zweihundert Taler, mit denen er sich mühsam diese Monate hindurchgeholfen!), ‚zweitens drohen mir meine alten Magdeburger Schuldner mit Verklagung — und ich werde sie so gut wie möglich beschwichtigen müssen.' Endlich muß es uns am ergreifendsten berühren, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie der Schöpfer des so enthusiastisch aufgenommenen, glanzvollen Werkes sich nach allem, in den letzten Jahren von ihm Überstandenen über den Zustand seiner körperlichen Ausstattung an Hemden, Wäsche usw. beklagen muß. Diese sei jetzt in einem ‚unbeschreib-

lichen' Zustande und auf das dringendste einer Restauration bedürftig! ‚Aber,' fährt er fort, ‚nach einem so fabelhaften Erfolge ist es ja wohl undenkbar, daß es bei dieser Einnahme lange stehen bleiben sollte: hoffentlich werde ich bald wenigstens an einige andere Orte die Partitur verkaufen, und auch ein guter Verleger, der mich ordentlich bezahlt, kann nicht lange ausbleiben.' Wir werden im Verlauf der Dinge wahrnehmen, wie sich diese so natürlichen Hoffnungen verwirklichten!

Zunächst trat das Unerwartete ein, daß die Dresdener Intendanz, alsbald nach dem glänzenden Erfolge des ‚Rienzi', den Beschluß faßte nun auch den ‚fliegenden Holländer' unverzüglich zur Aufführung zu bringen. Bereitwillig ergriff der junge Meister das Anerbieten und trat sogleich mit der Berliner Direktion über die Rücksendung der dort seit einem vollen Jahr müßig liegenden Holländer-Partitur in Unterhandlung. Da Küstner durchaus erst die Lachnersche ‚Catarina Cornaro' zuvor herausbringen wollte[1] und daher für den ‚Holländer' vor dem nächsten Februar keine Zeit hatte, war es natürlich, daß Wagner die sofortige Rücklieferung der Partitur reklamierte, die er ihm dann gegen Ende des Jahres, nach geschehener Kopierung derselben für Dresden, wieder zuschicken werde. Darauf antwortete ihm der Berliner Intendant mit allerlei Rückhalten, die für den Autor nur schmeichelhaft sein konnten: er getraue sich nicht, die Partitur eines mit solchem Ruhme gekrönten dramatischen Komponisten (so wenig eilig er es bisher mit der Aufführung gehabt gerade jetzt aus den Händen zu geben. Natürlich konnte ihm Wagner nur die Alternative stellen: entweder den ‚Holländer' in Berlin gleich zu geben oder ihm die Partitur zurückzuschicken; sonst müsse er ihn für allen Schaden verantwortlich machen, der ihm aus der Verzögerung entstehen könnte. Daraufhin erschien denn nun baldigst die Partitur. Inzwischen war der Andrang des Publikums zum ‚Rienzi' ein so gleichmäßiger geblieben, daß die Oper am Sonntag, den 20. November zum sechsten Mal bei erhöhten Preisen und vor stets überfülltem Hause gegeben wurde. Lüttichau beschloß deshalb, die Aufführungen bis Neujahr zu unterbrechen, um sie dann wieder mit erhöhten Preisen zu geben, statt dessen aber, womöglich noch vor Weihnachten, den ‚fliegenden Holländer' in Szene zu setzen. Wie sehr dieses Zusammentreffen die ganze geistige Tätigkeit Wagners in Anspruch nahm, braucht nicht erst näher ausgeführt zu werden. Dabei hatte er das Kopieren der Partitur, Änderungen, Kürzungen, Einrichtungen zu überwachen usw. ‚Was aber das Betäubendste ist,' klagt er in einem Briefe an den Bruder Albert (vom 3. Dezember), ‚das sind die Einladungen. Vorher krähte kein Hahn nach mir, und nun kann ich mich nicht retten, besonders da meine Freunde behaupten, ich müsse überall hingehen.' Wie scho-

[1] Tatsächlich ging diese aber erst am 15. Oktober 1845 über die Berliner Bühne!

nungslos diese Ansprüche sich für ihn gestalteten, geht daraus hervor, daß selbst Minna in einem Briefchen an Cäcilie (5. Januar 1843) über diese ‚immerwährenden Einladungen' jammert: ‚wir essen in mancher Woche kaum zweimal zu Hause'. Und wehe ihm, wenn er sie ausgeschlagen und sich dadurch von Hause aus mit der Dresdener Gesellschaft verfeindet hätte!

Zweimal hatte er, im Verlauf des November, in Geschäften nach Leipzig zu reisen. Am 26. galt es einer deklamatorischen Abendunterhaltung, welche die geniale Sophie Schröder, die greise Mutter der großen Dresdener Künstlerin, im Gewandhause veranstaltete, und in welcher das Leipziger Publikum unter anderem auch Stücke aus ‚Rienzi' zu hören bekommen sollte. Die einst gefeierte Tragödin entzückte trotz ihres hohen Alters durch den Vortrag von Klopstocks ‚Frühlingsfeier', Bürgers ‚Lenore' und der Schillerschen ‚Glocke'; ihre Tochter sang die Arie des Adriano, Tichatschek das Gebet Rienzis aus dem fünften Akt. War es nun eine hierbei zum erstenmal zutage tretende Bescheidenheit der Stadt Leipzig, welcher eine allzu lebhafte Anerkennung ihres soeben berühmt gewordenen Sohnes als eine Art Selbstlob vorkommen durfte: oder vermeinte das Gewandhaus-Publikum aus Gründen eines durch Mendelssohn veredelten Musikgeschmackes Fragmente aus einem Werke, das soeben in der Nachbarstadt Glück gemacht, mit vornehmer Kühle entgegennehmen zu müssen: genug, der Eindruck der Bruchstücke war gering und namentlich das öffentliche Urteil darüber sehr zurückhaltend. Die ‚Neue Zeitschrift für Musik' konstatierte das Faktum ‚keiner besonderen Wirkung' und schob die Schuld verständigerweise auf die Unkenntnis des Zusammenhanges: der Referent der ‚eleganten Welt' erkannte ein ‚edles Streben nach heroischem Ernst' an, fand aber gleichwohl die drei Stücke (auf drei dadurch vermehrt, daß der kritische Eifer das den ersten Teil des Konzertes beschließende Duett aus ‚Templer und Jüdin' ebenfalls für ein Rienzi-Bruchstück hielt) ‚etwas trocken und gedankenkarg'. Eine Erinnerung an diese Leipziger Tage findet sich in einem Brief Mendelssohns vom 28. November, worin er über das stattgehabte, von ihm mit seiner ‚Ruy Blas'-Ouvertüre eingeleitete Konzert und insbesondere die Schröder-Devrient berichtet, sie sei ‚wilder und toller als je'. ‚Acht Tage, welche die in einer Stadt zubringt, sind auch nicht die ruhigsten für ihre Bekannten; dazu Tichatschek, Wagner, Döhler, Mühlenfels, — das war die vergangene Woche hindurch ein fortwährendes Leben und Treiben!'

Während desselben kurzen Leipziger Aufenthaltes trat Wagner, außer mit Mendelssohn und Schumann, auch mit Laube wieder in persönliche Berührung, der soeben im Begriffe stand, aus Gustav Kühnes Händen (S. 249) die Redaktion der bereits früher von ihm herausgegebenen ‚Zeitung für die elegante Welt' aufs neue zu übernehmen. Sein Interesse für Wagner war vorläufig noch das gleiche geblieben; so mancher zwischen ihm und dem

Freunde bestehende grundsätzliche Gegensatz war um diese Zeit, da er Wagner nur erst als Komponisten des ‚Rienzi' kannte, seinem Bewußtsein noch verhüllt. In einem Briefe vom 11. November, an den Regisseur Moritz in Stuttgart, hatte er aus freien Stücken die Frage eingeschaltet: ‚Wäre nicht Wagners Rienzi etwas für Sie?'[1] Für den neuen Jahrgang seiner Zeitschrift suchte er sich (außer Heines ihm dafür von Paris aus zugesandten ‚Atta Troll') interessante Beiträge zu verschaffen und forderte Wagner auf, ihm für die Eröffnung der neuen Ära des Blattes und im Interesse seines eigenen jungen Ruhmes das Material zu einer ausführlichen Erzählung seines bisherigen Lebens- und Entwickelungsganges zur Verarbeitung zukommen zu lassen. Nach Dresden zurückgekehrt (29. November), begann daher Wagner die Proben zum ‚fliegenden Holländer', da dieser, wie gesagt, noch vor Weihnachten in Szene gehen sollte: zugleich aber verfaßte er den bekannten autobiographischen Bericht, dessen leitender Faden sich auch durch unsere vorliegende Darstellung zieht, obgleich ursprünglich bloß als vertrauliche Aufzeichnung gedacht, welche laut Übereinkunft durch Laubes Feder ihre eigentliche Redaktion erhalten sollte. Allein dieser entschloß sich nicht dazu, an die in ihrer einfachen Natürlichkeit mustergültige Erzählung seinerseits unbefugt Hand anzulegen. Er durfte sich in den einleitenden Worten rühmen, den jungen Künstler, auf den seit zwei Monaten aller Augen gerichtet waren, bereits seit zehn Jahren zu kennen. Um sein Antlitz und seine Lebensschicksale dem großen Publikum zu zeigen, habe er ihn um einen Abriß seiner Lebensgeschichte gebeten: ‚aber der Pariser Drang hat den Musiker in aller Eile auch zum Schriftsteller gemacht: ich würde die Lebensskizze nur verderben, wenn ich daran ändern wollte'. So erschien sie wörtlich nach Richard Wagners eigener Abfassung in den Nummern 5 und 6 der Laubeschen Zeitschrift vom 1. und 8. Februar 1843, begleitet von seinem ausdrucksvollen Porträt nach der Zeichnung des treuen Kietz, welches fast zehn Jahre hindurch das einzige Abbild seiner Züge geblieben ist.

Auch ein erneuter Wohnungswechsel fällt noch in denselben Monat November. Aus mehr als einem Grunde sah er sich veranlaßt, sein bisheriges allzu dürftiges Unterkommen in der Waisenhausstraße mit einem etwas günstigeren in der Marienstraße Nr. 9 zu vertauschen. Was ihn aber die nächste Zeit über besonders aufregend in Anspruch nahm, war ein ganz besonderer, unerwarteter Umstand. Das soeben seinem Abschluß sich nähernde Rienzi-Jahr 1842 hatte kurz nacheinander zwei Dirigenten des Hoftheaterorchesters dahinscheiden sehen: zuerst war Webers einstiger Rival, der Kapellmeister Francesco Morlachi[2] während einer Erholungsreise in seine italienische

[1] W. Tappert, ‚Richard Wagner. Sein Leben und seine Werke', 1883, S. 21. — [2] Vgl. S. 67, 69 des vorliegenden Bandes.

Heimat in Innsbruck dem Tode erlegen (28. Oktober); und der Musikdirektor Joseph Rastrelli, der eine Zeit lang seine Stelle vertreten, wenige Wochen darauf (14. November) ihm nachgefolgt. Als daher von der sechsten Aufführung (20. November) ab Richard Wagner selbst mit Zustimmung Reißigers und der Generaldirektion die Leitung seines Werkes übernahm, und Orchester wie Bühnenpersonal nun erst mit doppelter Begeisterung ihrer Aufgabe sich widmeten, gab das Erscheinen des jungen Meisters am Dirigentenpulte alsbald Veranlassung zu hoffnungsvollen Kombinationen des ungewohnten Anblickes mit dem erledigten Posten. ‚Sogleich blickten aller Augen auf mich als Nachfolger im Amte,‘ so berichtet Wagner selbst bereits unterm 3. Dezember.[1] ‚Am Hofe sprach man davon und Lüttichau ließ mich ausforschen. Ich liege noch in einem schweren Kampfe: gern bliebe ich natürlich für die nächsten Jahre noch frei. Ich bin jetzt in meinem besten Alter, wo die produktiven Kräfte am frischesten gespannt sind: zwei Sujets zu neuen Opern[2] habe ich bereits entworfen; im Laufe von zwei Jahren könnte ich sie komponiert haben, wenn ich frei bliebe. Ich gestehe, daß ich diese Freiheit gern mit dem Opfer einiger Sorgen in pekuniärer Hinsicht erkaufte, und am Ende muß ich jetzt doch darauf rechnen, von meinen beiden fertigen Opern noch manche hübsche Einnahme zu machen. Indeß, wenn ich auch schon jetzt hier und da etwas erschnappe, so liegen mir doch auch meine alten Schulden, zumal die Magdeburger, schwer auf dem Halse, und ich sehe noch lange nicht den Zeitpunkt ab, wo ich ohne Geldsorgen sein würde. Ich habe deshalb, und besonders da man mir Vorwürfe machte nicht mit der Sprache herauszurücken, vor einigen Tagen mich frei gegen Lüttichau ausgesprochen und ihm erklärt, daß, trotzdem ich eigentlich gewünscht hätte, noch frei zu bleiben, die Aussicht, ein so außerordentliches Ensemble, wie die Dresdener Oper mir es jetzt bietet, zu meiner Disposition zu erhalten, um mit ihm die höchsten Kunstleistungen zu bereiten, für mich etwas so Verführerisches sei, daß ich leicht meinem früheren Vorsatze entsagen könne: da eine untergeordnete Stellung, wie sie Rastrelli inne hatte, mir diese Aussicht aber nicht biete, so könne ich auch auf den erledigten Platz nicht reflektieren. Hierauf hat mir nun Lüttichau erklärt, daß es sein Wille nicht sei, die Stelle so wieder zu besetzen, wie sie Rastrelli inne hatte; da er in Reißiger, dessen zu großer Schlaffheit und Unbeholfenheit wegen, durchaus nicht mehr das Vertrauen setzen könne, welches nötig sei,[3] so beabsichtige er, einen anderen Kapellmeister ihm an die Seite zu setzen, der mit ihm zum mindesten

[1] Brieflich an Albert Wagner. — [2] ‚Die Sarazenin‘ (S. 430) und ‚Tannhäuser‘ (S. 431). — [3] ‚Reißiger ist so sehr zur Null herabgesunken, daß seine Wirksamkeit für gar nichts mehr erachtet werden kann‘, heißt es in demselben Zusammenhang auch in einem Brief an Cäcilie vom 5. Januar 1843.

vollkommen gleiche Rechte teile. — Nun stehe ich denn wie Herkules am Scheidewege. Jeder, der bloß mein materielles Wohl im Auge hat, wird mir natürlich zurufen: ›Greif zu!‹ Ist damit aber auch alles abgetan? — —'

So standen die Dinge um den 3. Dezember herum, — knapp sechs Wochen nach der ersten Aufführung des ‚Rienzi'. Wie sehr hatten sich in dieser kurzen Zeit seine äußeren Verhältnisse geändert! Die ‚Holländer'-Proben nahmen inzwischen ihren Fortgang. Es scheint, daß erst jetzt, unter dem unmittelbaren Eindruck der Inszenierung, kurz vor dem Hervortritt des Werkes an die Öffentlichkeit, die wiederholt von uns erörterte Verlegung der Handlung an die norwegische Küste, statt an die schottische, und die damit verbundene Umbenennung der handelnden Personen sich vollzogen habe, nachdem sie im Geiste des Künstlers wohl schon längst entschieden war.[1] Er verschwieg sich nicht, daß die ‚Neuheit des Genres' seiner Aufnahme Schwierigkeiten bereiten könne. ‚Ich gestehe, daß ich mit großer Angst daran ging,' schreibt er bald darauf, ‚weil diese Oper zu verstehen viel Phantasie nötig und wenig darin für glänzende Effekte getan ist.'[2] Weniger Sorge machte er sich um die Mittel der Aufführung: das Werk erschien ihm unendlich einfacher für die Darstellung, die Anordnung der Szenerie leichter und verständlicher als im Rienzi. Die männliche Hauptpartie hatte er nach seinen eigenen Worten einem Sänger (Michael Wächter) ‚fast aufgezwungen', der genug Erfahrung und Selbsterkenntnis besaß, um sich der Aufgabe nicht gewachsen zu fühlen, wenngleich er sich soeben noch als Darsteller des Orsini bewährt hatte und bald darauf — gerade in der Partie des Holländers! — durch seine schönen Stimmmittel die besondere Bewunderung des eben anwesenden Berlioz erregte. Die Rolle des Daland war dem Darsteller des Cecco im ‚Rienzi', Karl Risse, Erik dem frühverstorbenen Reinhold (Baroncelli) übergeben, die kleine Partie der Mary von der Gattin des Holländer-Darstellers, Frau Wächter, übernommen. Vorzüglich baute er auf die Darstellerin der Senta: durfte er doch ihre Rolle der Schröder-Devrient anvertrauen! Ihre eindringliche Gestaltungskraft, ihre genial poetische Auffassung ergriff die ihr gebotene Aufgabe mit so schöpferischer Vollendung, daß ihre Leistung allein die in der Hauptsache mißglückte Vorstellung vor völligem Unverständnis seitens des Publikums rettete, und selbst zur lebhaftesten Begeisterung hinriß.

Die nähere Schilderung seiner persönlichen Beziehungen zu der außerordentlichen Frau, die sich während dieser gemeinsamen Studien von selber ergaben, müssen wir uns für eine andere Gelegenheit versparen.[3] Hier sei

[1] Daß er noch in seinem, von uns erwähnten Teplitzer Brief an Küstner vom 14. Juni gelegentlich der Berliner Rollenbesetzung an den früheren Bezeichnungen festhielt, kann nicht dagegen angeführt werden; natürlich konnte er bei dieser Gelegenheit, ohne ein Mißverständnis zu veranlassen, die Personen seines Stückes nicht anders benennen, als dies in der Partitur geschehen war. — [2] An Cäcilie, 5. Januar 1843. — [3] Band II[1] des vorliegenden

nur auf den bekannten Ausspruch des Meisters hingewiesen, wonach ihn die entfernteste Berührung mit ihr ‚elektrisch getroffen', und noch lange Zeit über diesen Verkehr hinaus er ‚sie gesehen, gehört und gefühlt habe, wenn ihn der Drang zu künstlerischem Gestalten beseelte.' Doch mögen wir dafür jener Schilderung, nach einer besonderen, dort nicht berührten Richtung hin, durch die Anführung eines Zuges vorausgreifen, der in den gegenwärtigen Zusammenhang gehört. Die Verhältnisse des jungen Künstlers, seine sorgen- und entbehrungsreiche Vergangenheit, die mancherlei auf ihm lastenden Verpflichtungen, waren von ihm niemand eigentlich verschwiegen worden: nichtsdestoweniger fand sich unter allen unzähligen Verehrern und Bewunderern seines Genius auch nicht einer, der darauf verfallen wäre, ihm von sich aus eine Erleichterung seiner schwierigen Lage anzutragen. Die Intendanz hatte ihn mit jenen, schon im voraus zum größten Teil verlebten, 300 Talern abgefunden und suchte dafür nicht allein aus seinen Opern, sondern auch aus seiner persönlichen Arbeitskraft in weitestgehender Weise Nutzen zu ziehen; die Dresdener Gesellschaft lud ihn zu sich ins Haus, um mit seiner Anwesenheit bei ihren Diners und Gastereien zu prunken; niemand aber geriet auf das Nächstliegende, Einfachste: ihm auch nur tausend Taler bares Geld auf sein ehrliches Gesicht hin anzubieten, und auf das Versprechen hin, sobald er einmal in guten Umständen sein werde, die Schuld wiederzuzahlen. Und in der Tat, seine Verpflichtungen waren drückend genug und zwar in dem Maße mehr, als jetzt sein Name mit einem Schlage weithin genannt war. Kaum, daß sein Rienzi wie eine geharnischte Minerva plötzlich unter die freudig überraschte und bewundernde Menge getreten war, so rührten sich, weit außer den Grenzen der sächsischen Residenz, in Magdeburg, Königsberg und Riga die unbefriedigt zurückgelassenen Kreditoren, um sich, in mancherlei Tonarten ihrer Forderungen, gleichzeitig einmütig auf ihn zu stürzen, als wäre er durch seinen ersten errungenen Erfolg sogleich in den Besitz aller Schätze Golkondas gelangt. Das war für den armen jungen Meister in der Tat eine verhängnisvolle Zugabe seiner plötzlichen ‚Berühmtheit'! Besonders plagten ihn seine alten Magdeburger Gläubiger: ‚sie quälen mich bis aufs Blut und drohen alle Augenblicke, mich in meiner jetzigen ehrenvollen Stellung zu kompromittieren. Wollte ich ihnen alles bezahlen, was sie verlangen, mit Kosten und Zinsen, so hätten sie 657 Taler zu fordern.'[1] Wirklich hat sich späterhin unter manchen anderen, einer sensationslüsternen Öffentlichkeit vorgelegten ‚Autographen' aus dieser Periode auch der vollständige Entwurf eines Briefes aufgefunden, die sukzessive Rückzahlung eines Kapitals von 600 Talern nebst inzwischen aufgelaufenen Zinsen betreffend![2] Was niemand ihm antrug,

Werkes S. 13/16. — [1] Brieflich an die Schwester Cäcilie, 5. Januar 1843. — [2] Autographenkatalog von Leo Liepmannssohn, März 1891.

das tat aber die Devrient, und nicht ergreifender kann darüber berichtet werden, als es Wagner selbst in dem ebenerwähnten vertraulichen Briefe tut. ‚Sie lernte,' so sagt er, ‚meine Verhältnisse, meine Verpflichtungen, meine Schulden kennen und bot mir ganz von selbst zu wiederholten Malen 1000 Taler an, bis ich endlich sie annahm. Es ist außerordentlich, — und ich gestehe, selbst wenn dies nicht so wäre, so achte und verehre ich sie grenzenlos; sie ist eine wahrhaft edle, hochherzige Frau. Auch Minna hat sie sehr in ihr Herz geschlossen: zu Weihnachten bescherte sie uns: Minna ist wirklich luxuriös von ihr beschenkt worden: alles, was sie sich nur wünschen konnte, erhielt sie.' [1]

Die erste Aufführung des ‚fliegenden Holländers' fand, nach vierwöchentlicher Vorbereitung, in den ersten Tagen des neuen Jahres, am Montag, den 2. Januar 1843 statt. Daß sie, bis auf die einzige Leistung der Schröder, künstlerisch verfehlt war,[2] daß sie das Publikum in Wahrheit enttäuschte und unbefriedigt ließ, war allerdings aus der Art ihrer Aufnahme durchaus nicht zu entnehmen. Diese war vielmehr dem äußeren Anschein nach nur ein neuer Triumph, und es konnte dem Schöpfer des Werkes daraus nicht zum Bewußtsein gelangen, ob letzteres, etwa infolge der unvermeidlichen Mängel seiner Wiedergabe, bei den Hörern unverstanden geblieben war oder — über all diese Mängel hinweg — (war doch auch die Vorführung des ‚Rienzi' im strengeren Sinne von absoluter Vollkommenheit weit entfernt gewesen!) ihr Innerstes getroffen hatte. Schon die Ouvertüre ward mit Beifall aufgenommen, der erste Akt erregte die rechte Spannung auf das Folgende. Der zweite Aufzug, der Hauptakt der Schröder-Devrient, war zumal durch ihr tief ergreifendes Spiel von unbeschreiblichem Eindruck: ‚die Devrient leistete in dieser Partie vielleicht das Originellste, was sie je produziert; die Wirkung war außerordentlich; die Leute wurden bald warm, bald kalt vor Schauern der Ergriffenheit'.[3] Am Schlusse des Aktes erhob sich im ganzen Hause ein Sturm sondergleichen. Komponist und Sänger mußten dem Rufe des Publikums Folge leisten und auf der Bühne erscheinen. Zu glücklicher Steigerung war dann der dritte Akt mit dem tollen Spuk des Geisterschiffes und der darauf folgenden reißend schnellen Entwickelung der Katastrophe der dramatisch lebendigste und erweckte nach dem Fallen des

[1] Brieflich an Cäcilie, 5. Januar 1843. — [2] Über die szenische Beschaffenheit dieser Aufführung äußert sich Wagner zehn Jahre später in einer vertraulichen Mitteilung an den alten Freund Fischer: ‚Wenn ich daran denke, was der phantasievolle Dresdener Maschinist Hänel auf seiner herrlichen Bühne für eine grenzenlos unbeholfene und lederne Vorstellung vom fliegenden Holländer damals zutage förderte, so faßt mich jetzt nachträglich noch Ingrimm. Herrn Wächters und Risses geniale Leistungen sind mir auch noch in getreuem Gedächtnisse!' (Briefe an Uhlig, Fischer, Heine, S. 297. — [3] ‚Neue Zeitschrift für Musik', Dresdener Korrespondenz vom 3. Januar 1843.

Vorhanges einen nicht minder stürmischen Jubel und Hervorruf Aller. Schnell aufeinander folgten die nächsten beiden Wiederholungen im Laufe derselben Woche (die dritte Aufführung fiel auf Sonntag, den 9. Januar) und noch sicherer und tiefer begründet schien der Erfolg, der sich in ebenso lebhaftem Beifall äußerte, da das Publikum nun mit manchem, beim ersten Totaleindruck übersehenen Einzelnen noch vertrauter geworden sein mußte.

Am Tage nach der dritten Aufführung hatte Wagner Gelegenheit, sich gegen einen Berliner Kunstfreund, den Hofrat Joh. Ph. S. Schmidt, der ihn sich durch Übersendung einer wohlwollenden Notiz in der Spenerschen Zeitung verpflichtet und den Wunsch ausgesprochen hatte, durch ihn selbst Bericht über den Erfolg des ‚fliegenden Holländers' zu erhalten, brieflich über diesen Gegenstand auszulassen. Hier stimmt sein eigenes Urteil über die Aufnahme und den Wert dieser Aufnahme noch ganz mit den gleichzeitigen öffentlichen Nachrichten überein. ‚Ich machte mich darauf gefaßt,' heißt es in diesem Briefe, ‚daß das Publikum sich erst nach mehreren Vorstellungen mit dem, was ich biete, würde befreunden können. Desto freudiger wurde ich überrascht, als ich durch den glänzenden Erfolg schon der ersten Aufführung versichert wurde, es sei mir gelungen, das Publikum sogleich für mich zu gewinnen.' ‚Ich gestehe,' fügt er hinzu, ‚daß ich auf diesen Erfolg stolzer bin, als auf den des Rienzi, da ich in dieser letzteren Oper bei weitem mehr äußere Mittel zu Hülfe gerufen habe, das Ganze auch mehr unseren heutigen Begriffen von einer großen Oper angepaßt ist.' Zur rechten Würdigung des scheinbar günstigen Tatbestandes bedurfte es erst der Perspektive weiterer künstlerischer Erfahrungen. Daß ein Werk, welches durchaus Beifall gefunden, ohne irgend einen ersichtlichen, und sogar ohne irgend einen vorgeschobenen Grund, so bald nach den ersten Vorstellungen vom Repertoire einer Bühne, deren Kapellmeister er selbst in eben diesen Tagen wurde, verschwinden könnte, daß die nach kurzer Unterbrechung erfolgende vierte Dresdener Aufführung zugleich auf lange Zeit hinaus die letzte sein, die fünfte aber in der Tat erst nach zweiundzwanzigjähriger Pause (i. J. 1865) stattfinden sollte,[1] — das konnte er freilich bei der Abgabe seines obigen Urteiles nicht ahnen! ‚Daß es mir,' schreibt er brieflich zehn Jahre später, ‚bei meiner sechsjährigen königlichen Kapellmeisterschaft nicht gelingen wollte, diese Oper (mit Mitterwurzer ꝛc.) wieder heraus und zu Ehren zu bringen, wird auch nur Der begreifen, der sich überhaupt von einem Dresdener Hoftheater einen Begriff machen kann.'

[1] Von da ab hat sich der ‚fliegende Holländer' auf der Dresdener Bühne, in gleicher Weise wie auf den übrigen deutschen Theatern, ohne weitere Unterbrechung dauernd behauptet. Seine wahrhafte künstlerische Verklärung erhielt er aber erst durch die einzig dastehende, vorbildliche Inszenierung, die ihm in den Jahren 1901 und 1902 auf der Bayreuther Bühne durch Siegfried Wagner zuteil geworden ist!

Mögen wir immerhin, was die Haltung des Publikums gegenüber dem neuen Werke anbetrifft, uns noch so sehr von der Annahme leiten lassen, an der so ungemein beifälligen Begrüßung desselben habe die durchschlagende Wirkung des ‚Rienzi' und die in ihr begründete entschiedene Sympathie für den Autor einen wesentlichen Anteil gehabt, so können wir es uns doch andererseits unmöglich verhehlen, daß eben diese Wirkung der vorausgegangenen glänzenderen Erscheinung dem düster bleichen Nachfolger des römischen Volkstribunen am meisten im Wege stand. Zu gewaltig war der Abstand beider Werke voneinander; zu sehr waren die Erwartungen des Publikums auf etwas dem Rienzi Ähnliches gerichtet gewesen und fanden nun etwas ihm geradezu Entgegengesetztes. In besonders lebhafter Weise trat dieses Gefühl der Enttäuschung dem jungen Meister in rein persönlichen Erfahrungen und Kundgebungen entgegen. Wie gerade sein Holländer ihm in der Folge die nachhaltigste tiefe Ergebenheit solcher Personen zuführte, die, durch das Erlebnis seiner szenischen Erscheinung im Innersten ergriffen, ein für allemal für seinen Schöpfer gewonnen waren, so verlor er dafür bei manchen bisherigen Freunden ganz ersichtlich an bereits besessenem Terrain. Am auffälligsten ward ihm dies an der Haltung seines alten Freundes Heinrich Laube, dessen einseitige Vorliebe für den Rienzi ihn, bei allem sonst bewahrten allgemeinen Wohlwollen, vom Erscheinen des fliegenden Holländers ab in eine wachsende Entfremdung gegen dessen Urheber geraten ließ. Wagner hatte ihn eingeladen, einer der ersten Vorstellungen beizuwohnen. ‚Ich kam, sah und hörte,' erzählt später Laube selbst, ‚und konnte mich nicht dem Enthusiastenkreise anschließen, welcher sich zu bilden begann; ich fand alles in der Oper gespenstisch bleich. Das bedeutete nicht viel, ich bin ja kein Musiker; aber Wagner ging ein auf meine Opposition seines Systems, welches er nachdrücklich aufstellte und welches mir nicht einleuchtete. Unser Streit bewegte sich nicht um musikalische Fragen, sondern um allgemeine ästhetische Punkte, vermittelst deren ich sein Grundprinzip angriff: ich behauptete hartnäckig, er wolle nur das, was er selbst könne, zum allgemeinen Gesetze erheben. Bis spät in die Nacht sind wir damals auf der Zwingerstraße auf und nieder geschritten und haben disputiert, — er war ein sehr gewandter, ausgiebiger Streiter.' Bekanntlich ist der eben hervorgehobene Satz die sich gleichbleibende, sehr wohl in der Umkehrung auf Laube selbst und sein einseitig enges Bestreben anwendbare, dürftige Formel, mit welcher sich der Bewunderer des ‚Liebesverbotes' und des ‚Rienzi' bis in die späteste Zeit hinein gegen das neue große Kunstideal aufzulehnen vermaß! — Insbesondere scheint dann allerdings auch der Widerstand der Dresdener Lokalkritik, und ihr Einfluß zunächst auf die dadurch eingeschüchterte Intendanz, sodann aber auch auf das so leicht zu bestimmende Urteil der Öffentlichkeit für das Schicksal des fliegenden Holländers ausschlaggebend gewesen zu sein.

Man klagte über Kargheit an behaltbaren und befriedigenden Melodieen, sowie über die zu starke Instrumentierung, welche man nachträglich auch dem Rienzi zum Vorwurf zu machen begann. Zwar den aufmerksamen Hörer fesselnd und zu wiederholtem Genusse einladend, sei die Musik doch zu anhaltend düster, mehr gelehrt als ansprechend, und was dergleichen Ausstellungen mehr waren. Der Künstler selbst war verstimmt genug, um zu schweigen und sein mißverstandenes Werk unverteidigt zu lassen. Seine Freunde waren über den Mißerfolg betreten und es lag ihnen fast daran, den Eindruck des Holländers sich selbst und dem Publikum durch eine desto feurigere Wiederaufnahme des ‚Rienzi' zu verwischen. Dieser wurde im Jahre 1843, um ohne Kürzungen in Szene gehen zu können, mehrmals an zwei aufeinanderfolgenden Abenden aufgeführt: am ersten Abend gab man die beiden ersten Aufzüge unter dem Titel: ‚Rienzis Größe', am zweiten die drei folgenden Akte unter dem Titel: ‚Rienzis Fall'.[1] Schon am 5. Januar macht Wagner darüber in einem Brief an Cäcilie die erste vorläufige Mitteilung: ‚Rienzi soll nun, in zwei Hälften geteilt, an zwei Abenden gegeben werden, weil der Länge wegen zu viel hat wegbleiben müssen, was nun alles wiederhergestellt werden soll, um dem Publikum nichts zu entziehen. Schließt daraus, ob die Oper gefällt!' An den Autor trat somit die Forderung heran, alle von ihm selbst angebrachten Striche und Kürzungen mit ebensoviel Mühe wieder ‚aufzumachen', somit eine zwiefache Partitur seines Werkes für vollständige und verkürzte Aufführungen, nebst dazu gehörigem Stimmenmaterial für Sänger, Chor und Orchester, unter seinen Augen herstellen zu lassen. Auf diese Art wurde die Oper nun wieder ohne Streichungen gegeben: Sänger und Hörer blieben von Anfang bis Ende frisch, und das an sich gewagte Unternehmen, einem Publikum das an zwei Abenden zu bieten, was es sonst an einem Abend genoß, reüssierte vollkommen. An beiden Abenden war das Haus gedrängt voll. Man begreift die aus solchen Erfahrungen hervorgehende Stimmung, in welcher er unbedenklich das zunächst Erfolgreiche vorziehen und sich mit den Hoffnungen schmeicheln mußte, die sich ihm so unerwartet darboten. ‚Nach langem Ringen in den kleinlichsten Verhältnissen, nach härtestem Kämpfen, Leiden und Entsagen unter dem lieblosen Pariser Kunst- und Lebensgetriebe, befand ich mich schnell in einer anerkennenden, fördernden, oft liebevoll entgegenkommenden Umgebung. Wie verzeihlich, wenn ich begann, mich Täuschungen zu überlassen, aus denen ich doch mit schmerzlicher Empfindung wieder erwachen mußte!'

In dieselben ersten Tage des Januars 1843, welche die ersten drei Auf-

[1] Die Theaterzettel von zwei dieser geteilten Aufführungen des ‚Rienzi' vom 28. und 29. März 1843 finden sich in verkleinerter Reproduktion in W. Kienzls illustriertem Wagner-Buch (1904) nach den Originalien aus dem ‚musikhistorischen Museum' des Herrn F. Nikolas Manskopff in Frankfurt a. M.

führungen des ‚fliegenden Holländers' zutage gefördert hatten, fallen die immer drängender an ihn herantretenden Unterhandlungen wegen seiner bevorstehenden Ernennung zum kgl. sächsischen Kapellmeister. Der Erledigung zweier Dirigentenposten am Hoftheater durch zwei kurz nacheinander erfolgte Todesfälle (Morlachi und Rastrelli) ward bereits gedacht, nicht minder der im Publikum, wie bei der Intendanz sofort auftauchenden Kombination, ihn für eine der freigewordenen Stellungen zu gewinnen und damit dem Dresdener Theater eine künstlerische Kraft von ungewöhnlicher Bedeutung zuzuführen. Wir haben aber auch gesehen, wie sich der junge Meister dazu stellte. In den sechs Wochen seit dem Tode Rastrellis war die Angelegenheit von beiden Seiten her nach allen Richtungen wohl erwogen. Zwar war von außen her eine ganze Hochflut von Bewerbungen im Büreau des Intendanten eingelaufen[1]; doch war dem Scharfblick des Herrn von Lüttichau der Vorzug einer Gewinnung Wagners für das Interesse des seiner Leitung anvertrauten Institutes nicht entgangen. Er hielt von Hause aus sein Augenmerk fest auf ihn gerichtet; nur hätte er es gern gesehen, wenn es ihm geglückt wäre, den jüngeren Musiker an Rastrellis Statt in die untergeordnete Musikdirektorstellung hineinzudrängen. Neben Wagner soll er hauptsächlich nur noch Gläser in Betracht gezogen haben.[2] So vortrefflich dies alles geplant war, so geschäftsmäßig klug sich dabei die Intendanz darauf bedacht zeigte, den größtmöglichen Gewinn mit dem geringsten Einsatz zu erzielen: so begegnete doch der Wunsch einer dauernden Fesselung des jungen Meisters an eine Dresdener Funktion in diesem selbst einer nicht leicht zu unterdrückenden inneren Abneigung. Sein unaustilgbarer Unabhängigkeitstrieb fand, selbst unter dem Einfluß der zuletzt gewonnenen erhebenden Eindrücke, an manchen dabei gemachten Beobachtungen eine nur zu wirksame Nahrung, und seine bereits gefestigten Einsichten in das Wesen modern theatralischer Kunstübung eine neue Bestätigung. ‚Meine früheren, dann meine Pariser, und endlich selbst meine bereits in Dresden gemachten Erfahrungen, hatten mich nicht mehr im Unklaren über den wirklichen Charakter unserer ganzen öffentlichen Kunstzustände, namentlich auch, soweit sie von unseren Kunstinstituten selbst aus-

[1] Zu diesen Bewerbungen gehörten u. A. die von Wagners Jugendfreund Louis Schindelmeißer, dem Stiefbruder H. Dorns; des Kapellmeisters Gläser, des Komponisten der bekannten Oper: ‚Adlers Horst', Wagner von seinem Berliner Aufenthalt 1836 wohlbekannt (S. 265 ff.), damals in Kopenhagen; des Musikdirektors Louis Schuberth, Wagners Königsberger Kollegen wenig erfreulichen Angedenkens (S. 269, 274), damals in Hamburg*; ferner des Kapellmeisters Reuling in Wien, der Gebrüder Ricci in Venedig, der Musikdirektoren Skraup in Prag, Stein in Freiberg, August Röckel und Eberwein, beide in Weimar, u. a. m. — [2] R. Prölß, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, S. 536.

* Er kam von hier aus, wenn auch nicht nach Dresden, so doch — als Dorns Nachfolger — wieder nach Riga zurück; vgl. Wagner an Löbmann vom 9. Dezember 1843: ‚Jetzt ist also L. S. Musikdirektor am Theater geworden? nun, der wird mir nicht sehr hold gesinnt sein'.

gehen, gelassen; mein Widerwille, mit ihnen mich anders einzulassen, als höchstens die mir nötige Aufführung meiner Opern es erforderte, war schon zu großer Stärke in mir gediehen.' Sich von neuem an den Dienst dieses Kunstlebens binden, — hieß das nicht, seine edle Freiheit verlieren, sie gegen einen augenblicklichen Vorteil verkaufen? Unverhohlen äußerte er diese Bedenken gegen seine näheren Freunde. Wie natürlich, daß sie ihn darin nicht zu begreifen vermochten! Er konnte ihnen selbst nur diese innere Abneigung, nicht aber vom Gesichtspunkte des praktischen Verstandes begreifliche Gründe derselben ausdrücken. Einzig die Laubesche Zeitung sprach bei dieser Gelegenheit die eigene Empfindung des jungen Künstlers als öffentliche Ansicht aus: ‚es dürfte wohl nicht wünschenswert sein, eine solche produktive Fähigkeit in die zeitraubende Aufgabe des Einstudierens und Einprobierens verwickelt zu sehen'.[1] Der Rückblick auf seine bisherigen zerrütteten, kummervollen äußeren Verhältnisse, die von nun an sicher geordnet werden sollten, und die Annahme, bei der gewonnenen, ihm so günstigen Stimmung der Umgebung und namentlich des bestechend schönen Bestandes der vorhandenen Mittel jedenfalls viel Gutes für die Kunst zutage fördern zu können, bekämpften siegreich die abmahnende Stimme in seinem Innern.

Dies waren die beiderseitigen Voraussetzungen für die in den ersten Tagen des neuen Jahres 1843 gepflogenen mündlichen und schriftlichen Verhandlungen. Am 5. Januar Vormittags, nach der tags zuvor stattgehabten, äußerlich so erfolgreichen zweiten ‚Holländer'-Aufführung, hatte er die erste eingehende Besprechung mit Lüttichau, deren Verlauf ihn unwillkürlich dazu drängte, den ihm gemachten Vorschlägen kein weiteres Hindernis entgegenzusetzen, selbst nicht den seltsamen Modalitäten einer althergebrachten Dresdener Tradition, welcher selbst Weber sich noch hatte fügen müssen, wonach der endgültigen Anstellung noch ein einjähriges Provisorium, als Probejahr vorausgehen sollte. Bereits von demselben Tage datiert ist aber ein ausführliches Schreiben Wagners an Lüttichau, worin er die Gründe auseinandersetzt, welche ihn dazu bestimmen, die ihm angetragene provisorische Anstellung auf Probe unter keiner Bedingung annehmen zu können, sollte er sich damit auch ‚sehr möglicher Weise die Aussicht auf eines der ehrenvollsten Ämter für jetzt verschließen'. ‚Erlauben mir Ew. Exz.,' so heißt es in dieser Zuschrift, ‚ganz offenherzig meine wahre Meinung auszusprechen, so erachte ich es für Schuldigkeit, hier zu erklären, daß ich die künstlerische Disziplin der kgl. Kapelle zu dieser Zeit in einem durchaus nicht befriedigenden Zustande gefunden habe, daß ich zumal in den letzten Jahren durch näheres Bekanntwerden mit den Leistungen der bedeutenderen Pariser Orchester einen

[1] ‚Zeitung für die elegante Welt' 1843, Nr. 1 (4. Januar).

so großen Begriff von dem erhalten habe, was so ausgezeichnete Kräfte, wie sie die kgl. Kapelle in sich schließt, zu produzieren imstande sind, daß es mir meiner ganzen Natur nach unmöglich sein würde, mit dem Antritt meiner Funktionen, möge mir ein Titel beigelegt werden, wie er wolle, meine gewonnenen Ansichten und Erfahrungen nicht zur Tat zu machen. Das würde ich aber bei dem jetzigen Zustande der kgl. Kapelle nicht bloß durch Mitteilung meiner Ansichten, sondern namentlich durch tief in die Organisation derselben eingreifende Maßregeln, auf deren Festhalten ich bestehen müßte, zu bewirken imstande sein. Um in diesem letzteren, höchst wichtigen Punkte mit Erfolg auftreten zu können, bedarf ich durchaus der Autorität im vollen Sinne des Wortes, ich bedarf des unbedingt ausgesprochenen Vertrauens, das man höhererseits in mich setzt. Sollte ich nun aber zunächst der kgl. Kapelle in einer Stellung entgegentreten, die ihr selbst mehr oder weniger die Freiheit und das Recht zugestände, ihre mehr oder weniger parteiliche oder unparteiliche Stimme über mich abzugeben, so würde ich von vornherein nur gelähmt und befangen auftreten können; in diesem einen Jahre aber, in welchem ich den Grund zu meinen späteren Leistungen zu legen hätte, würde ich ein für allemal die richtige Stellung verlieren, ohne die unter den jetzigen Umständen Niemand dem Ew. Exz. untergebenen Institute von gründlichem Nutzen sein könnte.'

In welchem Maße er bei Abgabe dieses seines Ultimatums wiederum einzig von den ihn beseelenden künstlerischen Grundsätzen sich leiten ließ, wie sehr ihm auch hier jede Rücksicht auf sein persönliches bürgerliches Wohlergehen hinter die Überzeugung zurücktrat, — das kann uns nur dann vollkommen deutlich werden, wenn wir uns auf Grund gleichzeitiger Dokumente die großen Schwierigkeiten lebhaft vergegenwärtigen, mit denen er — nach hartem Ringen endlich des ersten Sonnenstrahls einer ermutigenden öffentlichen Anerkennung teilhaft geworden — hinsichtlich der materiellen Grundlage seiner Existenz sich immer noch durch die empfindlichsten Unzulänglichkeiten hindurchzuschlagen hatte. Selbst die tausend Taler der Schröder-Devrient sicherten ihm doch noch in keiner Weise die Existenz; sie gingen nach Berichtigung der Magdeburger und Pariser Schuldforderungen vollständig auf, und es blieb nichts davon für ihn übrig. Ganz besonders ergreifend wirkt auf uns unter diesen Umständen ein noch am Tage der zweiten Aufführung des ‚fliegenden Holländers' (also gerade am Vorabend des obigen, durch persönliche Rücksichten so ganz unbestochenen Bescheides an Lüttichau) geschriebener Begleitbrief an einen dieser Magdeburger Gläubiger, dem er auf dessen an ihn ergangene Bitte den Betrag einer alten Forderung für geleistete Kopiaturen beifügt,[1] — unwillkürlich kommen Einem dabei die in Eile aus-

[1] Dieser Brief, gerichtet an den Kontrabassisten der Magdeburger Theaterkapelle,

geschriebenen Stimmen des ‚Liebesverbotes' (S. 250) und die verunglückte Benefizvorstellung in den Sinn, welche deren Bezahlung unmöglich machte! Mögen diese Anführungen zur Kennzeichnung der äußeren Situation genügen, aus welcher, fast an dem gleichen Tage, die beiden einander ergänzenden Schriftstücke an Lüttichau und an den biederen Magdeburger Notenabschreiber und Kontrabassisten hervorgingen, die uns so recht das lebendige Bild des Meisters mit dem in allen Lebenslagen sich gleichbleibenden ‚Indelebile des Charakters' vergegenwärtigen! Nach unten hin leutselig, teilnehmend, dankbar, nach oben hin unbeugsam in seinen Überzeugungen, und zu deren Bekräftigung — selbst in ungeschützter Stellung — in eigener opferwilliger Entsagung stets das Beispiel gebend!

Wurde ihm nun in der Tat auf seine bestimmte Erklärung hin — zum ersten Male in den Annalen des königl. Hoftheaters zu Dresden! — das althergebrachte Probejahr erlassen, so hatte er andererseits gegen die nach der gleichen hergebrachten Tradition ihm zugemutete äußerliche Formalität einer von ihm abzulegenden offiziellen Probevorstellung nichts Ernstliches weiter einzuwenden. Er hatte sich für diesen Zweck die Vorführung von Webers ‚Euryanthe' ausersehen. Gleich bezeichnend für seine Wahl war es, daß es eine Oper Webers und daß es gerade dieses Werk war, an welche sein eigenes Schaffen in so mancher Hinsicht anknüpft. Wo Weber geendigt, wollte er in jeder Beziehung den Anfang machen; stand er nun doch eben im Begriffe, sich dauernd an den Platz des schwärmerisch geliebten Vorbildes seiner Jugend zu stellen! Die Vorstellung fand am Dienstag, den 10. Jan., zwei Tage nach der dritten Aufführung des ‚fliegenden Holländers' statt. Eine definitive Anstellung war damit noch nicht erfolgt; seine bisherigen Verhandlungen mit Lüttichau hatten noch keine bindende Kraft. Die letzte Entscheidung stand, auf den Vortrag seines Intendanten, dem Könige zu,

Morath, ist mehrfach in Zeitungen und Zeitschriften zum unberufenen Abdruck gelangt, wobei er durch den völligen Mangel an Zusammenhang leider unverständlich bleiben mußte. Möge er an dieser Stelle, mit seiner dankbaren Herzlichkeit, ein besseres Verständnis finden. Er lautet: ‚Dresden, 4. Januar 1843. Mein bester Herr Morath, ich habe Sie lange warten lassen, und ich muß gestehen, daß es mir stets im innersten Herzen wehe getan, so oft ich Ihrer gedachte, und mich immer doch in der entschiedenen Unmöglichkeit sah, Sie bezahlen zu können. Meine jetzigen besseren Aussichten habe ich mir nur mit den größten Opfern von der Welt erringen können; ich habe Not und Entsagungen aller Art ertragen müssen, um nicht gänzlich zu unterliegen. Selbst jetzt bin ich, was meine äußeren Verhältnisse betrifft, noch keineswegs am Ziele; meine Einnahmen sind noch so gering, daß sie kaum in Betracht zu stellen sind. Indes, Gott wird weiter helfen, und mit Ihnen will ich den Anfang machen, da Sie mich redlich bedient und stets mit möglichster Schonung behandelt haben. Zudem ist von allen meinen Gläubigern gewiß keiner des Geldes bedürftiger als Sie. Empfangen Sie somit die von Ihnen in Ihrem letzten Briefe geforderten 35 Taler. Wenn ich Ihnen einmal dienen kann, soll dies mit dem besten Willen geschehen. Meinen herzlichsten Dank für Ihre Nachsicht und die Versicherung meiner größten Hochachtung. Ihr ergebenster Richard Wagner.'

und wegen des mit der Kapellmeisterfunktion verbundenen Kirchendienstes hatte selbst der Bischof noch ein Wort mitzureden. Das einzige Mittel zur Versöhnung dieses letzteren, mit seinen Ansprüchen nicht zu übergehenden, geistlichen Würdenträgers mit Wagners Anstellung war die ihm eröffnete bestimmte Aussicht, neben den beiden Protestanten (Reißiger und Wagner) wenigstens einen katholischen Musikdirektor zu wählen. Auch war noch ein Mitbewerber um die Kapellmeisterfunktion persönlich in Dresden eingetroffen und hatte, neben dem jungen Meister, das Vorrecht bewilligt erhalten, ebenfalls eine Probevorstellung zu dirigieren: ob es dazu kam, ist uns nicht bekannt geworden. Dies war Louis Schindelmeißer, den er vor Jahren in Leipzig im Hause seines Stiefbruders Dorn zuerst kennen gelernt. Ihrem freundschaftlichen Verhältnis tat die gegenwärtige Konkurrenz[1] für die Folgezeit keinen Abbruch; doch scheint sie zunächst immerhin eine gewisse Entfremdung zwischen beiden bewirkt zu haben, und an dieser Verstimmung die Doppelzüngigkeit — Reißigers nicht ganz ohne Schuld gewesen zu sein![2]

Unmittelbar nach abgelegter Probeleistung begab er sich, den letzten Gebrauch von seiner Freiheit machend, noch einmal auf wenige Tage nach Berlin, wohin er sein Eintreffen bereits in einem Briefe vom 9. Januar signalisiert hatte. Es galt hier in persönlicher Rücksprache mit dem neuen Intendanten Herrn von Küstner das Mögliche für eine beschleunigte Aufführung des ‚fliegenden Holländers' zu erwirken. Obgleich die Oper hier schon seit länger als einem Jahre zur Aufführung angenommen war, sollte indes noch geraume Zeit vergehen, bis ihre dortige Darstellung wirklich zustande kam. Vorläufig erhielt er eine Zusage für Ende März des laufenden Jahres. Sein für diesmal nur ganz kurzer Aufenthalt in der preußischen Residenz war somit ohne eigentlichen Gewinn, wenn nicht den einer verstärkten Einsicht in die hoffnungslose Zerfahrenheit der dortigen Verhältnisse. ‚Dort liegt Alles sehr im Argen,' schreibt er bald darauf in einem Briefe an R. Schumann, ‚und ich habe die Überzeugung gewonnen, daß dort nie etwas Erhebliches für die Kunst erblühen wird. Die Demoralisation kommt von oben; Alles ist halb, halb! Mich hats angeekelt.' Gegen Ende Januar war seine Wahl entschieden. Lüttichau hatte ihn, in Berücksichtigung seiner bereits mehrfach geleisteten Dienste, für einen sofortigen Eintritt in die neue Stellung (vom 1. Februar ab gerechnet) empfohlen, obwohl das Gnadengehalt der Witwe des bisherigen Funktionärs noch bis zum Mai ausgezahlt werden mußte. ‚So sehr ich mich,' heißt es in dem eben angeführten Briefe an

[1] Insofern es überhaupt eine solche war; denn Schindelmeißer scheint in der Tat weniger auf die Kapellmeisterstellung, als auf den, nachmals durch August Röckel besetzten, Musikdirektorposten reflektiert zu haben, was aus den gleichzeitigen Nachrichten nicht ganz klar zutage tritt. — [2] ‚Schindelmeißer, der einst durch Reißiger mir Verhetzte' heißt es späterhin in den Briefen an Uhlig, S. 244.

Schumann (vom 27. Januar), mit welchem er diesem die Partitur des Holländers auf einige Tage zur Durchsicht übersendet, ‚so sehr ich mich anfänglich von aller Bewerbung um die durch Rastrellis Tod leer gewordene Musikdirektorstelle fern hielt, so wenig konnte ich endlich den mir gemachten außerordentlichen Anerbietungen widerstreben: ich werde Kapellmeister mit vollem Gehalt, wie es Morlachi war, und genieße außerdem die Vergünstigung, sogleich als wirklicher Kapellmeister einzutreten, während zuvor jeder Kapellmeister, Weber selbst, anfänglich ein Jahr als Musikdirektor mit geringerem Gehalt dienen mußte'.

Eine durch die Umstände ihm aufgenötigte, nicht ganz unbewußte Selbsttäuschung wurde mit dieser Entscheidung der Anlaß zu einer neuen leidenvollen Entwickelung seines menschlich-künstlerischen Wesens. ‚Daß nicht der Kunst, wie ich sie erkennen gelernt hatte, sondern einem durchaus anderen, nur mit dem künstlerischen Anschein sich schmückenden Interesse in den Erscheinungen unseres öffentlichen Kunstlebens gedient wird, war gerade mir zur bestimmtesten Einsicht gekommen. Das Innewerden der hohen Meinung, die man gewohnter Weise von einer solchen Stellung hegt; der Glanz, in dem meine Beförderung zu ihr Andern erschien, blendeten auch mich endlich, einen außerordentlichen Glücksfall in dem zu ersehen, was sehr bald die Quelle eines zehrenden Leidens für mich werden sollte. Ich ward — froh und freudig! — Königlicher Kapellmeister.' —

Anhang.

I. Genealogische Tafel. — II. Familien-Chronik.
III. Nachträge und Ergänzungen.

I. Genealogische Tafel.

(NB. Die jedesmaligen Seitenlinien, resp. Geschwister, sind hier weggelassen, und werden durch die nachfolgende Familien-Chronik ergänzt.)

Samuel Wagner (1643—1705),
Schulmeister in Thammenhain, vermählt in erster Ehe 1663 mit Barbara Wagner († 1701), in zweiter Ehe, fast sechzigjährig, 1703 mit Anna Wagner.

|

Emanuel Wagner (1664—1726),
Schulmeister zu Colmen, dann in Kühren, vermählt 1688 mit Anna Wagner, geb. Benewitz, aus Kühren (1670—1718).

|

Samuel Wagner (1703—1750),
Organist, Kantor und Schulmeister in Müglenz, vermählt 1728 mit Anna Sophia, geb. Rößig, aus Dahlen.

|

Gottlob Friedrich Wagner (1736—1795),
studiert in Leipzig Theologie (1759—65), dann Steuerbeamter in Leipzig, vermählt 1769 mit Johanna Sophia, geb. Eichel, aus Leipzig († 1814).

|

Karl Friedrich Wilhelm Wagner (1770—1813),
Kgl. Stadtgerichts-Aktuarius in Leipzig, vermählt mit Johanna Rosina, geb. Bertz (Berthis) aus Weißenfels (1779—1848).

|

Wilhelm Richard Wagner (1813—1883).
vermählt in erster Ehe 1836 mit Christiane Wilhelmine, geb. Planer (1811—66), in zweiter Ehe mit **Cosima Wagner**, geb. **Liszt** (geb. 1837).

|

Helferich Siegfried Richard Wagner,
geb. 6. Juni 1869.

II. Familien-Chronik 1643—1813.

1643. Samuel Wagner (I), der älteste erreichbare Stammvater des Wagnerschen Hauses geboren, mutmaßlich als der Sohn eines sächsischen Dorfschulmeisters, worauf die Wahl seines Vornamens hinweist.[1]

1648. Westfälischer Friedensschluß. Paul Gerhard (1670) singt sein ‚Danklied vor die Verkündigung des Friedens'.

1656—80: Johann Georg II., Kurfürst v. Sachsen, ein großer Freund von Vergnügungen (unzählige Feste, Nachtturniere bei Fackeln, Löwenhetzen, italienische Opern, Feuerwerke, Maskeraden u. Aufzüge), denen er Summen aufopfert, die das vom Kriege her so sehr entkräftete Land kaum aufzubringen wußte.

1663. Samuel Wagner wird Schulmeister in Thammenhain, und vermählt sich mit Barbara Wagner.

1664, Aug. Emanuel Wagner, ältester Sohn Samuels und Stammhalter des Geschlechts, geboren.

1671, Sept. Elisabeth Wagner, älteste Tochter Samuel W.'s, geboren († 15 Jahre alt).

1676, 29. Okt. Samuel Wagner (II), zweiter Sohn Samuels (I) geboren.

1679, 27. Dez. Johanna Christina Wagner, zweite Tochter Samuel W.s, geboren. Sie †, noch nicht vierjährig am 26. Okt. 1683.

1680, Die Pest in Sachsen: vor die infizierten Ortschaften Kühren, Hohburg u. a. m. werden (23. Nov.) Warnungssäulen aufgepflanzt.

1684. Emanuel Wagner wird Schulmeister in Colmen (Kulm) bei Thalwitz.

1685, 21. März: Joh. Sebastian Bach zu Eisenach geboren.

1686, 27. Sept. Elisabeth Wagner, älteste Tochter Samuel W.'s wird ‚mit einer Leichenpredigt und Abdanckung begraben, ihres Alters fünfzehn Jahr und etliche Wochen'.

1688. Samuel Wagner, der Vater, begeht in Thammenhain die fünfundzwanzigste Wiederkehr des Jahrestages seiner Hochzeit mit Barbara Wagner.

16. Okt. Emanuel Wagner, 24jährig, wird als Schulmeister zu Colmen, nach vorhergegangenem dreimaligem Aufgebot in Kühren, Colmen und Thammenhain mit Anna Benewitz, Tochter des dortigen Schulmeisters und Geleitsmannes Ernst Benewitz, ‚bei öffentlich angestelltem Kirchgang in Kühren christlich kopuliert'.

1690, 21. Febr. Joh. Heinrich Wagner, dritter (?) Sohn Samuel Wagners (I), Bruder Emanuels geboren. Unter seinen Taufpaten: Ernst Benewitz, Schulmeister und Einnehmer zu Thammenhain (von Kühren dahin übergesiedelt).

1691, 18. Jan. Joh. Heinrich Wagner †, noch nicht einjährig.

1691—94. Johann Georg IV., Kurfürst von Sachsen. Die mit ihm beginnende Periode des Maitressenregiments (Sibylla Gräfin Rochlitz) hat schon unter ihm, besonders für die Finanzen, böse Folgen.

1693, 2. Juli. Samuel Wagner (II), Bruder Emanuels, später Nachfolger des Vaters im Amt, wird in einer Notiz in Thammenhain als ‚Schuldiener' genannt.

1697—1763. Polnisch-sächsische Periode: Kurfürst Friedrich August I. v. Sachsen wird katholisch, um damit das Haupthindernis seiner Wahl zum König von Polen zu beseitigen!

1698, 15. Jan. Kurfürst Friedrich August I., der Starke, hält, als erwählter König August II. von Polen, seinen glänzenden Einzug in Warschau. Die kostspielige Erlangung und Behauptung der polnischen

---

[1] Vgl. S. 11 dieses Bandes. Beispielsweise führen wir hier die verwandte, ja generationsweise genau entsprechende, Namenreihe in einer bekannten sächsisch-protestantischen Theologenfamilie an, welcher der berühmte Theologe Dr. Karl v. Hase entstammt: in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. treffen wir da ebenfalls auf einen Immanuel (= Emanuel) Hase in Jena; dessen Sohn Samuel Hase ist Hofprediger in Härtensdorf, dessen Enkel Gottlob Friedrich Amtsgehilfe und Nachfolger seines Vaters um 1736, dessen Sohn Karl Friedrich Hase (geb. 1751) usw. (Vgl. Bürkner, ‚K. v. Hase, ein deutscher Professor', Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, S. 1-3.)

Krone verschlingt endlose Summen. Der katholische Fürst Egon von Fürstenberg wird in Dresden als Statthalter eingesetzt.

1699. Sächsisch-dänisch-russisches Schutz- und Trutzbündnis gegen Karl XII. v. Schweden.

1700 (?). Anna Dorothea Wagner, älteste (?) Tochter Emanuel Wagners, in Colmen geboren.

1701. Achtunddreißigster Jahrestag der Vermählung Samuel Wagners und seiner Hausfrau Barbara.

10. Okt. Barbara Wagner (Stammmutter des Geschlechts), hiesigen Schulmeisters Samuel Wagners (I) Eheweib in Thammenhayn seelig entschlafen und den Mittwoch darauf (also am 12. Oktober) mit einer Leichenpredigt und Abdanckung beerdigt.

Friedrich August, von dem siegreichen Karl XII. hart bedrängt, verläßt Warschau und zieht sich mit seinem Hofhalt nach Krakau zurück.

1702. Emanuel Wagner, bisher in Colmen bei Thalwitz, wird Schulmeister in Kühren, wo früher sein Schwiegervater Ernst Benewitz, Schulmeister und Geleitsmann (Zolleinnehmer) gewesen.

1703. Einführung der Generalakzise in Sachsen, wodurch die für den Glanz der polnischen Krone, die üppige Ausschmückung Dresdens, die Erhaltung eines kostspieligen Heeres usw. erforderlichen ungeheuren Summen gleichmäßiger verteilt, und nicht mehr den ganz armen Klassen zur Last fallen.

1703, Jan. Samuel Wagner (I), fast 60jährig, neu vermählt mit der jungen Anna Wagner (Familienname fehlt, wie bei der ersten Frau).

27. Okt. Joh. Gottlieb Wagner, als Sohn des 60jährigen Samuel (I) geboren.

Samuel Wagner III), ältester Sohn Emanuel Wagners und nachmaliger Stammhalter des Geschlechts, geboren. Zu dieser Zeit sind also drei Samuel W. (Großvater Oheim und Enkel, resp. Vater, Bruder und Sohn) gleichzeitig am Leben.

1704, Aug. Samuel Wagner (II), Bruder Emanuels, 28jährig, vermählt sich als Schulmeister in Groß-Zschepa. (Im selben Jahre läßt sich Joh. Sebastian Bach als Organist in Arnstadt nieder.)

1705. Samuel Wagner (I), in erster Ehe Vater Emanuels und Samuels, † im dritten Jahr seiner zweiten Ehe, nach 43jähriger Amtsführung, und wird am 25. März zu Thammenhain, mit einer Leichenpredigt und Abdanckung beerdigt, seines Alters 63 Jahr (Text 1 Joh. 2: ‚ob jemand sündigt' usw.).

Samuel Wagner (II), Bruder Emanuels, wird nach des Vaters Tod als berufener Schulmeister und Organist nach Thammenhain versetzt. Sein ältester Sohn, Hans Samuel W. (IV), ist im Mai d. J. geboren; es sind also wieder gleichzeitig drei Samuel W. am Leben.

4. Okt. Die polnische Krone durch Karl XII. an Stanislaus Leczynski übertragen; Friedrich August sucht Schutz bei seinem Verbündeten, dem Zar Peter.

1706, 14. Jan. Hans Samuel W. (IV), stirbt im Alter von drei Vierteljahren; ein nach ihm geborener zweiter Sohn Samuel Wagners (II) wird ebenfalls Hans Samuel W. (V) genannt.

Sept. Altranstädter Friede. Karl XII. von Schweden dringt in Sachsen ein und zwingt Friedrich August, der polnischen Krone zu entsagen. Sachsen muß den Winter über für Sold und Unterhalt des schwedischen Heeres sorgen (monatlich 400,000 Rtlr. Gold).

1707. Schwedische Exekutionstruppen in Thammenhain: die Bauern des Dorfes erwehren sich ihrer, ein Soldat wird getötet. Die Täter wurden eingezogen und deren 7 beim Abzug der Schweden mitgenommen (einige starben an den Strapazen, 2 wurden erschossen, und nur 2 kamen, nach der Schlacht von Pultawa, auf mühseliger Wanderung in die Heimat zurück).

1709, 19. März. Maria Sophia Wagner, Tochter Emanuel Wagners, in Kühren geboren.

13. Juli. Hans Samuel W. (V) †, kaum zweijährig.

8. Sept. Samuel Wagner, Bruder Emanuels, † 33 Jahre alt, als Schulmeister und Organist in Thammenhain. Es bleibt demnach nur noch ein Träger dieses Vornamens, der Sohn Emanuels und künftige Stammhalter der Linie übrig.

Der Kurfürst gewinnt die polnische Krone wieder: der neue Versuch bringt nur neue, kaum zu verantwortende Lasten über sein Stammland Sachsen.

1713, 16. Okt. Fünfundzwanzigjähriger Hochzeitstag Emanuel Wagners und seiner Ehefrau Anna Wagner.

1718, 17. September. Anna Wagner, geb. Benewitz, Emanuels Gattin, † in Kühren, 48 Jahre alt.

1722, 21. April. Anna Dorothea Wagner, Tochter Emanuels, in Kühren mit dem Schneidermeister Joh. Müller (in Beundorf bei Altenburg) getraut.

1723. 30. Mai. Joh. Seb. Bach wird Kantor und Organist an der Thomaskirche zu Leipzig.

1726, 2. April. **Emanuel Wagner** † in Kühren, 62 Jahre alt, nach zweiundvierzigjähriger Amtsführung.

1727, 24. Juni. **Samuel Wagner**, Sohn Emanuels, 24jährig, hält am Johannistagsgottesdienst öffentlich in der Kirche zu Müglenz sein Probesingen als Kantor (S. 12).
28. Juni und 14. August: Anstellungsdekrete Samuel Wagners als Adjunkt des Müglenzer Kantors und Schulmeisters Adam Geißler (S. 12—13).

1728, 10. Februar. Samuel Wagner in Dahlen mit Anna Sophia Rößig hinterlassener Tochter des weil. Pachtmüllers der Dahlischen Graumühle, Meister Christoph Rößig, getraut.
16. Dezember. Johanna Sophia Wagner, älteste Tochter Samuel Wagners, in Müglenz geboren.

1731, 4. August. Christina Eleonora Wagner, zweite Tochter Samuel Wagners, in Müglenz geboren.

1732, 10. Febr. Samuel Wagners jüngere Schwester Maria Sophia, Tochter Emanuel Wagners, 23jährig zu Luppa mit dem dortigen kurfürstl. Förster Joh. Christian Eberhardt, einem Wittwer, getraut.

1733, 1. Sept. Kurfürst Friedrich August I. † und wird zu Krakau bestattet. Sachsen erhält von seinem Fürsten nur das Herz in silberner Kapsel.
5. Okt. Sein Sohn Friedrich August II. (Günstling Graf Brühl) als August III. zum König von Polen erwählt.
15. Nov. Susanna Carolina Wagner, dritte Tochter Samuel Wagners, in Müglenz geboren.

1736, 18. Febr. **Gottlieb Friedrich Wagner**, als ältester Sohn und viertes Kind Samuel Wagners, in Müglenz geboren.

1738, 3. Dez. Anna Elisabeth Wagner, vierte Tochter (fünftes Kind) Samuel Wagners, zu Müglenz geboren.

1741, April. Anna Elisabeth Wagner, Tochter Samuels, † im Alter von 2½ Jahren.

1742, 4. Febr. Dorothea Elisabeth Wagner, fünfte Tochter (sechstes Kind) Samuel Wagners, zu Müglenz geboren.

1744, April. Dorothea Elisabeth Wagner, Tochter Samuels, † im Alter von 2 Jahren.

1745, 13. Aug. Samuel August Wagner, zweiter Sohn (siebentes Kind) Samuel Wagners, in Müglenz geboren. Es ist der letzte nachweisliche Träger des Namens Samuel (VI) im Wagnerschen Geschlecht, indem veränderte Zeiteinflüsse bei den kommenden Namengebungen die biblisch-theologischen Neigungen zugunsten ausschließlich deutscher Taufnamen zurücktreten lassen.
Friedrichs des Großen Sieg bei Kesselsdorf verurteilt Sachsen, außer den schon erhobenen drückenden Kontributionen, zur Zahlung einer Million Reichstaler in Gold.

1746. Der allmächtige Graf Heinrich v. Brühl wird Premierminister Friedrich Augusts und hat nun Sachsens Schicksale vollends in Händen. Der äußerste höfische Prunk und Glanz kontrastiert mit der Not und Zerrüttung des Landes.

1750, 28. Juli. Johann Sebastian Bach † in Leipzig als Thomaskantor, bedrückt von schweren Sorgen, einsam und vergessen, seine Familie in Armut und Entbehrung zurücklassend (Wagner, Ges. Schr. X, 66).
22. Nov **Samuel Wagner** † in Müglenz, noch nicht 48 Jahre alt, mit Hinterlassung der Witwe, dreier überlebender Töchter und zweier Söhne, von denen Gottlob Friedrich beim Tode des Vaters 14jährig, Samuel August 5jährig ist.

1756, 29. August. Friedrich der Große fällt mit 67.000 Mann in Sachsen ein. Das sächsische Heer bei Pirna eingeschlossen, Dresden eingenommen, die Kassen mit Beschlag belegt.

1759, 16. März. **Gottlob Friedrich Wagner** an der Universität Leipzig als Student der Theologie inskribiert.

1760. Schreckliches Jahr für Sachsen, Kulminationspunkt des siebenjährigen Krieges.
Juli: Dresden belagert und bombardiert, ganze Stadtteile gehen in Flammen auf. Friedrich August mit Brühl in Polen.
3./4. Nov. Friedrich d. Gr. nimmt Winterquartier in Leipzig. Acht Tonnen Goldes Kontributionen werden durch Mißhandlung der Magistratspersonen und vermögenden Kaufleute erpreßt; dazu Münzverschlechterung durch Friedrichs Münzjuden (S. 18).

1762, Nov. Waffenstillstand, Sachsen bleibt das Winterquartier für Preußen und Österreicher.

1763, 15. Febr. Hubertusburger Friedensschluß: Sachsen hat an Kontributionen, Brand und Plünderung über 100 Millionen Rtlr. verloren.
5. Okt. Friedrich August II. †; für den dreizehnjährigen Friedrich August III. führt sein Oheim Xaver die Vormundschaft.

1764. Beziehungen Gottlob Friedrichs zu dem Leipziger Schulhalter Gottlob Friedrich Eichel und dessen Tochter Johanna Sophia.

1765, 23. März. Taufe des vorehelichen Sohnes Gottlob Friedrich in der Thomaskirche (S. 14—15, nebst Anm.).
19. Okt. Der junge Goethe als Student der Rechte inskribiert (1765 bis Sept. 68).

1766, 6. Okt. Das auf der Bastei am Rannstädter Tor neu erbaute Leipziger Theater wird mit Schlegels ‚Hermann' eröffnet.

1767. Gottlob Friedrich Wagner, Assistenzeinnehmer am Rannstädter Tor an der kurfürstl. sächs. Generalakzise (S. 15—16).

1768. Friedrich August III., der Gerechte, besteigt nach erlangter Volljährigkeit den sächsischen Thron. — Goethe verläßt Leipzig.

1769, 14. Sonntag p. Trin. und an den beiden folgenden Sonntagen: öffentliches Aufgebot des kurfürstl. Akziseeinnehmers Gottlob Friedrich Wagner mit Johanna Sophia Eichel, Tochter Gottlob Friedrich Eichels (Schulhalters des löbl. Almosenamtes eines hochedeln Rats der Stadt Leipzig) in der Thomaskirche.
September. Trauung Gottlob Friedrich Wagners mit Johanna Sophia Eichel in Schönefeld bei Leipzig (S. 8).

1770, 18 Juni. **Friedrich Wagner** (Karl Friedrich Wilhelm W., als der älteste Sohn Gottlob Friedrichs geboren. Unter seinen Taufzeugen befindet sich der Großvater mütterlicherseits, der Schulhalter Eichel.
17. Dez. Beethoven geboren.

1773. Goethes ‚Götz von Berlichingen'. — Gluck begibt sich zur Aufführung seiner ‚Iphigenie in Aulis' nach Paris. — Mozart, sechzehnjährig, wandelt in seinen Erstlingsopern noch in den Bahnen der Italiener.

1774. Gottlob Heinrich Adolf Wagner, als zweiter Sohn Gottlob Friedrichs geboren.

1778, 19. Sept. Johanna Bertz (oder: Berthis), nachmals Gattin Friedrich Wagners und die Mutter Richard Wagners, in Weißenfels geboren.
3. Nov. Johanna Christiane Friederike Wagner, als drittes (und letztes) Kind aus der Ehe Gottlob Friedrichs mit Johanna Sophia Wagner geboren.

1778, 21. Jan. Ludwig Geyer, nachmals der Stiefvater Richard Wagners, in Eisleben geboren, wo sein Vater Aktuarius beim Oberaufseheramte ist.

1782, 20. 22. Sept. Erste Aufführungen von Schillers ‚Räubern' in Leipzig unter außerordentlicher Sensation. Friedrich Wagner, zwölfjährig, besucht um diese Zeit die Thomasschule.

1785, 17. April. Schiller in Leipzig, um mit dem Körnerschen Kreise zusammenzutreffen. Im September folgt er Körner nach Dresden.

1791. ‚Zauberflöte' in Wien. Mozarts Tod (5. Dez.).

1792. Adolf Wagner bezieht die Universität Leipzig, um Theologie zu studieren; Friedrich Wagner studiert die Rechte.
Sept. Frankreich zur Republik erklärt. Goethe begleitet das Heer der Alliierten nach Frankreich; unglücklicher Rückzug.

1793, 21. Jan. Ludwig XVI. hingerichtet. Schreckensherrschaft in Frankreich.

1794, 15. (?) Sept. Fünfundzwanzigjähriger Hochzeitstag Gottlieb Friedrich Wagners.

1795, 21. März. **Gottlieb Friedrich Wagner** †. Seine Gattin Johanna Sophia überlebt ihn um neunzehn Jahre († 26. Januar 1814).

1798, 2. Juni. **Friedrich Wagner**, Vizeaktuarius bei den Stadtgerichten, vermählt sich mit der 19jährigen Johanna Bertz aus Weißenfels.

1798—99. Bonapartes ägyptische Expedition.

1799, 2. März. Albert Wagner, Friedrich Wagners erster Sohn, geboren.

9. Nov. Napoleon, von Ägypten zurückgekehrt, sprengt das Direktorium und läßt sich zum ersten Konsul Frankreichs ernennen.

1800, Dez. Schiller in Weimar durch Glucks ‚Iphigenia' in seinem ‚Vertrauen zur Oper' bestärkt: ‚Die Musik ist so himmlisch, daß sie mich selbst in der Probe, unter den Possen der Sänger und Sängerinnen, zu Tränen gerührt hat'.

1801, 9. Febr. Lünéville Friede: Abtretung des rechten Rheinufers an Frankreich.

21. Juli. Karl Gustav Wagner, zweiter (frühverstorbener) Sohn Friedrich Wagners geboren.

18. Sept. Erste Leipziger Aufführung der ‚Jungfrau von Orleans' (in Anwesenheit des Dichters), welcher Friedrich Wagner mit seiner Gattin beiwohnt.

1803, 4. März. Johanna Rosalie Wagner (älteste Schwester Richard Wagners) geboren.

3. Juli. Die Lauchstädter Aufführung der ‚Braut von Messina' erregt unbeschreiblichen Enthusiasmus.

1804, 20. Mai. Napoleon zum Kaiser der Franzosen proklamiert. Deutsche Zeitschriften bringen Abbildungen von ihm im Krönungsstaat, mit Purpurmantel und Insignien. Beethoven reißt entrüstet das Widmungsblatt von der Partitur der Eroica.

7. August. Karl Julius Wagner, dritter Sohn Friedrich Wagners, geboren.

1805, 9. Mai. Schillers Tod.

14. Dez. Luise Konstanze Wagner, zweite Tochter Friedrich Wagners, geboren.

1806. Deutschlands tiefster Fall. Rheinbund unter Napoleons Protektorat. Franz II. legt die deutsche Kaiserkrone nieder. Schlacht bei Jena. Zertrümmerung Preußens.

11. Dezember. Separatfrieden und Bündnis Napoleons mit Sachsen. Einführung des Code Napoléon; Friedrich Wagner mit der Organisierung des Leipziger Polizeiwesens betraut. „Gott schütze Napoleon, und Napoleon Sachsen!" heißt jetzt die offizielle Losung für den sächsischen Patriotismus.

1807, 29. Nov. Klara Wilhelmine Wagner, dritte Tochter Friedrich Wagners, geboren.

1808, 22. Dez. Beethoven bringt in einer Wiener ‚Akademie' seine C moll- und Pastoral-Symphonie zur Aufführung.

1809, 1. April. Maria Theresia Wagner, vierte Tochter Friedrich Wagners, geboren.

29. Sept. Geyer wird Mitglied der Secondaschen Gesellschaft.

1810, 2. April. Napoleon, auf dem Gipfel seines Glanzes, vermählt sich mit Marie Luise von Österreich; fünf Königinnen tragen ihr die Schleppe.

1811, 14. März. Fast gleichzeitig mit dem ‚König von Rom' wird Friedrich Wagner seine fünfte (und letzte) Tochter, Wilhelmie Ottilie Wagner, geboren.

Mai. Napoleon in Dresden: ihm zu Ehren prunkvoll rauschende Festlichkeiten.

1812, 24. Juni. Napoleon überschreitet mit 300,000 Mann den Niemen.

15. Sept. Brand von Moskau. Napoleon verläßt sein zusammengeschmolzenes Heer.

1813, 22. Mai: **Richard Wagner** geboren.

16—19. Oktober. Befreiungsschlacht bei Leipzig: Napoleon verläßt Sachsen; Friedrich August gefangen genommen.

22. November. **Friedrich Wagner** †.

III. Nachträge und Ergänzungen.

(Zu Seite 7: In die geregelte Bahn des bürgerlichen Daseins tritt das Genie wie ein exzentrischer Komet, der mit weithin strahlendem Ruhmesschweife die wohlübersehbare Ordnung philisterhafter Planeten durchkreuzt. Das Bild des Kometen braucht einmal, freilich in einem etwas anderen, tiefen Sinne — der sich aber doch auch mit dem obigen berührt — Richard Wagner von sich selbst, in einem Briefe vom 29. September 1859 aus Venedig. ‚Dem Blicke . . . trat, dicht über dem verwandten Siebengestirn' (dem selbstgewählten Familienwappen des Meisters) ‚ernst und hell, mit wachsendem Lichtschweife, der Komet entgegen. Mir hatte er nichts Schreckendes, wie mir überhaupt nichts mehr Furcht einflößt, weil ich so gar kein Hoffen, gar keine Zukunft mehr habe; ich mußte sogar recht ernst über die Scheu der Leute vor dem Erscheinen solchen Gestirns lächeln, und wählte es mit einem gewissen Trotze zu meinem Gestirn. Ich sah in ihm nur das Ungewöhnliche, Leuchtende, Wunderbare. Bin ich so ein Komet? Brachte ich Unglück? — War das meine Schuld? — Ich konnte ihn nicht mehr aus den Augen verlieren.' (Richard Wagner an M. Wesendonck, Berlin, A. Duncker, 1904 S. 47).

(Zu Seite 25/26. Adolf Wagners ‚Zwei Epochen der modernen Poesie, dargestellt in Dante, Petrarca, Boccaccio, Goethe, Schiller und Wieland', Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1806.) Es ist der Zweck dieser Schrift, ‚aus dem modernen Weltgemälde zwei Hauptgruppen hervorzuheben und zu versuchen, ob an ihnen das Gemälde in seinem inneren Zusammenhange aufgefaßt und erkannt werden könne'. ‚Es sei uns vergönnt', heißt es in der Einleitung, ‚hier, wo es gilt ein Ganzes in seinem Hauptpunkte zu fixieren, das Kleinere zu unterlassen, welches in der Mühseligkeit bestehen möchte, die schon bestimmte poetische Richtung zweier Nationen durch alle einzelnen Hauptpunkte zu verfolgen, dagegen aber das Größere zu tun, um diese Richtungen selbst in ihrem Ursprunge zu begreifen. Denn wenn es der Poesie einer Nation gilt, so ist eben damit der höchste Punkt ihrer Bildung zu ermitteln, in welchem sich alle Strahlen derselben sammeln, wie sie von ihm ausgehen'. Dabei werde für den unbefangenen Blick des Forschers ihr Nationalgepräge nicht unbemerkbar, und in diesem das Eine wiederzuerkennen sein, das aller Mannigfaltigkeit der einzelnen Bildungen zu Grunde liege: ‚die unsichtbare Sonne, von welcher sie selbst ihr Licht erhielten'. Unter diesem Gesichtspunkt werden drei gleichzeitige italienische, und ebenso viele deutsche Dichter einander gegenübergestellt. Als Hintergrund für den ersten Teil der Betrachtung dient ein allgemeines Bild des Mittelalters mit seinen mannigfachen Regungen: dem Rittertum, dem Scholastizismus, den A. W. als eine Art ‚philosophischen Rittertums' darstellt, und dem Kampfe zwischen geistlicher und weltlicher Macht. In der Betrachtung Dantes geht er von dem lyrischen Dichter aus. Männlicher und geistvoller als die weichlichen Troubadours habe er die herrlichsten Regungen seines Gemütes gebildet: aus der Tiefe der Scholastik, in welche er an seines Meisters Aristoteles Hand hinabgestiegen, habe ihm seine Liebe als ein Proteus zurückgestrahlt. ‚Alles ward von ihm zurückgeführt auf den ersten Erreger, auf das einzige wahre Sein, als seinen Urquell; und von ihm aus bildete sich eine Welt, deren Glanz und Größe die alten Sänger geahnt und die heiligen

Schriftsteller der Kirche unter allerlei Bildern dargestellt hatten, so daß Alles nach dem Idealen hindrang und, was real war, nur eine Allegorie des Unendlichen wurde. Auf diesem Wege ward ihm Beatrice, die hehre Gestalt, welcher Alles dient, durch welche, wie durch ein Medium, er Alles sah, — sie ward ihm eine allegorische Person; die Liebe zu ihr nur die Tochter einer höheren, reineren, und trat als solche in einen mystischen Dämmerschein, aus welchem der dem Quell der Liebe ergebene Geist herrliche Funken sprühte, welche die ganze Welt erleuchteten'. In der Divina Commedia habe er die Metamorphose des Menschengeistes bis zu seiner Vollendung im ‚Christianismus' darstellen wollen; so betrachtet, springe die tiefe Absichtlichkeit der Trichotomie in die Augen: indem jedes Ding, zuerst das Ewige fliehend, in seiner Eigenheit sich festzusetzen und im Kampfe mit anderen zu behaupten strebt, bis es endlich, wieder aufgenommen in die Idee, von der es ausging, in vollem, ruhigem Glanze strahlt. So biete sich hier die Welt, ihr Wiederschein als Kunst und Wissen, und die Rückkehr beider zu ihrer Idee. In der Hölle ein trübes Reich furchtbarer, mit einer auch das Äußerste nicht scheuenden Kühnheit ausgeführter Gebilde, die menschliche Natur an das Irdische hingegeben und gebannt: im Fegefeuer das Reich der Farben, in welchem die Dekoration lachender werde, die Menschheit freien Trieb und Schöpferkraft äußere; im Paradiese Alles in reinem Lichte strahlend. In diesem Sinne habe der große Epiker das vorgefundene und erlebte Besondere zum Allgemeinen erhoben, während Petrarca, dessen ganzes Leben lyrisch gewesen, das Allgemeine zum Besonderen individuierte, das Unendliche zur Glorie des Endlichen macht. Wie er somit die Liebe immer noch nach ihrer idealen Seite erfaßte, habe endlich Boccaccio sich zu ihrer realen Seite geneigt, die Pracht, Fülle, Lebendigkeit ihrer Genüsse, wie ihrer wilden Schmerzen gemalt. In dieser Hinsicht wird außer dem Decamerone vornehmlich seine ‚Fiammetta' hervorgehoben, worin ein kräftiges weibliches Gemüt in dem ganzen Spiele der Leidenschaft durch alle einzelnen Momente hindurch verfolgt werde. So ergeben die Sphären dieser drei Dichter eine abgeschlossene Totalität: in Dante verfließe und sei vereint, was in Petrarca sich mehr nach der idealen Seite zusammenziehe, in Boccaccio nach der realen sich ergieße. — Das von vielen so bezeichnete ‚goldene Zeitalter deutscher Poesie' in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erscheint dem Verfasser der zwei Epochen als eine ‚von deutscher Gutmütigkeit angenommene Wiederholung des sogenannten siècle d'or in Frankreich'. Zu den Hindernissen einer mächtigen Entfaltung der Poesie in unserer Zeit sei vor allem ‚das Entweichen der Religion' zu rechnen. Dennoch ließen sich auch hier die entsprechenden Typen nicht verkennen. Wie das Leben des großen Florentiners, finoet Wagner dasjenige Goethes mehr als irgend eines wahrhaft organisch; so sichtbar und fest gezeichnet seien alle Momente des Kreises, den er durchlaufen, bis auf den schönen Herbst, der im Wilhelm Meister eine ‚Landschaft in der Abendsonne' gewähre. Im Gegensatz zu der stillen Größe und ruhigen Klarheit in Goethes Schaffen und Wesen betont der Verfasser der ‚zwei Epochen' an Schiller sein stürmisches Eingreifen in die Räder der Zeit, sein philosophisches Produzieren, sein Streben und Ringen nach dem, was in Goethe von selbst sich lieblich zur Erde hinabneige. In Goethe, Schiller und Wieland kehre jetzt in Deutschland das als Ideal wieder, was sich in Italien in Dantes Epoche real gezeigt habe. Goethe sei — wie Dante — der Vereinigungspunkt für Vorgänger und Nachfolger; in ihm sei der Geist der Poesie innerlicher geworden und verkündige eine neue Welt, eine Welt der Konzentration bisher zerstreuter Kräfte. — Von dem Reichtum eigener bedeutender Gedanken und treffender Einzelbeobachtungen, der in dem ganzen merkwürdigen Buche vorherrscht, konnte in die vorstehende, in großen Umrissen den allgemeinen Gang verfolgende Darstellung nichts übergehen; andererseits ist in ihr manche schroffere und einseitige Auffassung ebenfalls nur angedeutet, wie die Auffassung Schillers als ‚philosophischen' Dichters, die Bezeichnung z. B. seines Don Carlos als eines ‚Speichers für die kantische Philosophie' usw. Eine

tiefer gehende Betrachtungsweise haben wir zum Teil erst den Belehrungen Richard Wagners selbst zu verdanken; besonders dem neunten Abschnitte von ‚Deutsche Kunst und deutsche Politik' (in welchem gerade auch Don Carlos die entsprechende Würdigung findet) und dem so vielsagenden Schlusse der ‚Beethoven'-Schrift!

Verwandte Ausführungen über die großen Dichter Italiens bietet die italienisch geschriebene, kurze, aber reichhaltige allgemeine Einleitung des von Adolf Wagner herausgegebenen ‚Parnasso Italiano', 1826 (S. 108). Es werden darin die italienische Poesie überhaupt, sodann ihre vier hervorragendsten Dichter insbesondere, als deren eigentümlichste Repräsentanten, scharfsinnig charakterisiert; die vier Hauptelemente dieser Poesie als Christentum, scholastischer Platonismus, Ritterlichkeit und orientalische Märcheneinflüsse (in Verbindung mit römischer Mythologie) bestimmt, und demgemäß Petrarca als der Dichter eines zum Teil erzwungenen und frostigen Platonismus, Tasso als Dichter der Seele, Ariost der Phantasie, endlich Dante, der Vereiniger und Durchdringer des Göttlichen und Menschlichen, als der Dichter des Geistes (intelletto) dargestellt. Von seiner besonderen Verehrung Goethes treffen wir auch im Parnasso ein unmittelbares Zeugnis in der in italienischen Terzinen verfaßten Dedikation, mit welcher er sein Werk dem ‚principe dei poeti' als Huldigung darbringt, ‚der ihm dafür als Geschenk einen silbernen Becher zusendete und persönlich bekannt wurde'. (Siehe den Artikel ‚Adolf Wagner' im Konversationslexikon der neuesten Zeit und Literatur' 1835 Sept. S. 230 ff.)

(Zu Seite 36, Anm.: Der mächtige Löwe über dem Eingang bezeichnete bis zum Jahre 1885 das Geburtshaus Richard Wagners, bis dessen Niederreißung wegen konstatierter Baufälligkeit unvermeidlich war.) Nur ein einzelner Teil des altehrwürdigen Hauses im Brühl ist noch heute erhalten, aber nicht mehr in Leipzig, sondern in London. Es ist ‚die alte, historisch echte Tür, welche aus (Friedrich) Wagners Wohnzimmer in den Alkoven (resp. die Schlafkammer und das Geburtszimmer Richard Wagners) führte'. Sie wurde bei der Abtragung des Hauses durch einen Leipziger angekauft und, mit beigefügtem Authentizitätszeugnis, als ein Geschenk eigentümlicher Art, einem der hochherzigsten, in Wagners Sache tätigsten Londoner Freunde, dem verewigten Julius Cyriax, zugesandt, der sie einem eigens dazu konstruierten Schrank zur Aufbewahrung seiner Wagnerianischen Heiligtümer in gleicher Funktion (als Tür nämlich!) einverleibte, und bei dessen Nachkommen diese seltsamste aller Reliquien für ferne Zeiten einer pietätvollen Hochhaltung gewiß sein darf.

(Zu Seite 84: Ein besonders enges Geschwister- und Freundschaftsverhältnis soll den neunjährigen Richard Wagner mit der Schwester Cäcilie, der kleinen ‚Cile' verknüpft haben. Mit Bezug auf die von uns an der bezeichneten Stelle hinzugefügte Anmerkung halten wir uns für verpflichtet, als authentischen Beleg für den obigen Satz einen uns erst während des Druckes bekannt gewordenen Passus aus einer brieflichen Mitteilung des Meisters an die Schwester (vom 30. Dezember 1852 aus Zürich) mitzuteilen, welcher die genaueste Bestätigung dieses engen Freundschaftsverhältnisses mit seinen eigenen Worten zum Ausdruck bringt: ‚Wenn Du so einmal wieder dich an mich wendest, fällt mir doch unwillkürlich unsere Jugendzeit immer ein, wo wir zwei doch eigentlich am meisten zu einander gehörten: keine Erinnerung aus jener Zeit kommt mir, ohne daß Du nicht mit darein verflochten wärest. So mag's wohl auch bei Dir gehen, und, wie man stets die Jugend für die glücklichere Zeit hält, so sehnst Du dich wohl aus den Widerlichkeiten der Gegenwart auch nach dem, der dir damals der Nächste war. Die Loschwitzer Strandpartie mit meinen Stiefeln (S. 85/86), Humann u.s.w. spielt auch bei mir dann und wann noch ihr Stückchen; hätten wir den Schlüssel nicht in den Kürbis gelegt (S. 86/87) wäre damals alles besser abgegangen. Meinst Du nicht auch?' Letzterer wehmütig humoristische Satz, in welchem

‚Schlüssel' und ‚Kürbis' gewissermaßen zu Symbolen — des lockenden Phantasiespiels der Idealität und der real gesicherten bürgerlichen Häuslichkeit, in die man nur durch den sorglich aufbewahrten Schlüssel gelangen kann! — erhoben erscheinen, ward von uns bereits, wenn gleich noch nicht nach dem Original, auf S. 87 dieser Bandes angeführt.

Zu Seite 108: Luise war bald nach ihrer Übersiedelung nach Leipzig die Braut des Buchhändlers Friedrich Brockhaus geworden.) Albert Heintz berichtet im ‚Bayreuther Taschenbuch' 1894, S. 156 auf Grund der Mitteilung einer Jugendfreundin Cäciliens eine Anekdote, der wir hier, ohne weitere Hinzufügung, ihren Platz nicht versagen wollen: ‚Zur Zeit der Verlobung ihrer Tochter Luise mit dem Verlagsbuchhändler Fr. Brockhaus verkehrte Mutter Geyer viel mit meiner Mama, und ich lauschte . . . gar zu gern in ihrer Nähe. Ihre Cäcilie pries Mutter Geyer als große Stütze in der Wirtschaftssorge, die der tägliche Besuch des reichen Bräutigams mit sich brachte. Da geschah es auch, daß dem eifrig studierenden Richard in Abwesenheit der Magd die Zumutung gemacht wurde: Bier zu holen! Mit Entrüstung wies er dergleichen — als Gymnasiast — von sich. Endlich siegte sein gesunder Sinn; er kehrte zurück, mit frohem Lachen die Hände in beiden Taschen. Damals hatten die Flaschen von Ton noch Henkel, da er aber mit dem Federmesser sich Einschnitte in seine Taschen gemacht, so konnte er deren mehrere verborgen tragen. Ich bewunderte diesen praktischen Kunstgriff außerordentlich, wie von Einem, der sich im Leben zu helfen wissen wird'.

Zu Seite 109: Auch der Onkel selbst hatte für seine eigene Person, noch als Fünfziger, sein Junggesellenleben aufgegeben.) Adolf Wagner lebte seit dem Tode des Bruders, und des Freundes Apel, seit die Familie Friedrich Wagners mit Geyer nach Dresden übergesiedelt, Wendt nach Göttingen berufen war, zunehmend in einsiedlerischer Zurückgezogenheit, mit seltener Unterbrechung kleiner Reisen Leipzig kaum verlassend, und durch emsige literarische Geschäftigkeit ein resigniertes Leben beschwichtigend. Von seinen umfassenden und vielseitigen Übersetzungsarbeiten aus dieser Periode nennen wir nur die 1817 vollendete von William Coxes ‚Geschichte des Hauses Österreich von Rudolf von Habsburg bis Leopold II.' (Leipzig, Brockhaus; 4 Bde. 1812—17), wovon er einen widerrechtlichen Nachdruck erlebte; sowie die ‚Neuen Reisen der Engländer' Leipzig, 1814 ff., Band I und II; die folgenden Bände sind von einem anderen Gelehrten bearbeitet. Ferner: ‚Benjamin Franklins nachgelassene Schriften' (5 Bde., Weimar 1817—19); ‚William Shakespeares Leben von Augustin Scottowe Leipzig 1824[1]', und das für die Geschichte des Columbus bahnbrechende Werk Spotornos: ‚Christophoro Colombo und seine Entdeckungen', Leipzig, Fleischer, 1825. Die Stimmung, welche die empörenden Ungerechtigkeiten gegen den großen Mann, dessen letzte Lebensjahre zu verbittern sich alle Arten von Verderbtheit vereinigten, in dem Leser hervorruft, mußte sich auch des deutschen Bearbeiters bemächtigen, wie aus dem Vorworte und mehrfachen Anmerkungen genugsam ersichtlich ist.[2] Noch mehr als in seinen Übersetzungen zeichnete sich A. Wagner in zahlreichen anderen gelehrten Unternehmungen als einer der bedeutendsten Sprachforscher seiner Zeit und namentlich als Kenner der neueren Sprachen und ihrer Literatur aus. Dazu gehört die 12. Ausgabe von Bailey-Fahrenkrügers ‚Wörterbuch der englischen Sprache' 2 Teile; Jena, Fromman 1823), eine durch etymologische Sprach-

[1] Dr. Max Koch in seinem vortrefflichen ‚Leben Shakespeares' (Stuttgart, Cotta 1885) gibt auf S. 317 im bibliographischen Teil seiner Arbeit irrtümlich ‚W. Wagner' als Übersetzer an, wobei ihm der Herausgeber der neueren Hamburger Shakespeare-Ausgabe (1885 ff.) vorschweben mochte, welches Versehen hiermit berichtigt wird. — [2] Die Grundlage des Spotornoschen Buches war jener Codex diplomaticus Columbi, der im J. 1670 durch Lorenzo Oderigo der Republik Genua geschenkt, durch Ereignisse der neueren Zeit nach Paris verschleppt, und 1821 als wichtigste Urkundensammlung über den großen Entdecker in dessen Vaterstadt zurückgebracht, erst durch diese Rückversetzung zur allgemeinen Kenntnis gelangte.

vergleichungen ausgezeichnete Arbeit. ‚Bei mir geht es im gewohnten Gleise fort', schreibt er im Juli 1820, ‚und da mich mein engländisches Wörterbuch festhält, so kann ich schwerlich dies Jahr von hier einen Ausflug machen'. Ferner sein anonym herausgegebenes ‚Glossary' zu der bei E. Fleischer erschienenen Ausgabe des Shakespeare, wobei zwar Nares benutzt, aber durch kritische und historische Bemerkungen vielfach bereichert und berichtigt worden ist. Seine Sprachvergleichungen in beiden Werken zeugen von einer sorgfältigen Umsicht und Gründlichkeit, die er auch in seiner Bearbeitung von Murrays Werke ‚Zum europäischen Sprachenbau' betätigt hat. Endlich fand auch sein ‚Lehrbuch der italienischen Sprache' (Leipzig, 1819) verdiente Anerkennung. Durch so bescheidenen Fleiß, redliches anspruchsloses Streben, und daraus fließenden heiteren, milden und gemütlichen Ernst gewann er sich viele edle und geistreiche Mitlebende selbst des Auslandes zu Freunden, ohne sich darum zu bemühen. — Literarische Fehden waren ihm verhaßt; wo es aber galt, Schlechtigkeiten, Dünkel und Unwissenheit bloßzustellen, bestand er sie mit unerschrockenem Mute und eigentümlicher Kraft, wiewohl er dies immer nur als Notwehr ansah. Ein besonderer Gegenstand des Abscheus war ihm die moralische wie literarische Verkörperung des reaktionären Geistes in der Person August v. Kotzebues. ‚Kotzebue bewährt sich wieder als schlecht, indem er den Angeber und Anschwärzer frei edler Gesinnungen beim russischen Hof macht, seine sykophantischen Bulletins laut und offenkundig wurden und er nun die Polizei auf die Preßfreiheit und ihre Vertreter in Jena, Luden, Oken und Wieland hetzt, deren Zeitschriften er mittelst diplomatischer Gesindelskniffe, mit Beziehung auf die Wartburgiade, zu unterdrücken sucht. Derlei Gesindel hat freilich auch Recht; denn im Äther der Freiheit müßten sie, wie Menschen auf hohen Piks, notwendig atemlos eingehen; es ist aber besser, daß Knechterei, als daß Freiheit sterbe und wird hoffentlich doch auch geschehen, da überall schon die Axt an die Wurzel gelegt ist'.[1]

Adolf Wagner hatte seine stille Gelehrten-Häuslichkeit bis zu seiner spät geschlossenen Ehe jahrelang in einem hinteren Zimmer des Thomäschen Hauses am Markt, in dessen Räumen er zugleich mit der Schwester Friederike und der altbefreundeten Besitzerin Jeannette Thomä ‚zu Dreien einen gemeinsamen Haushalt führte' (S. 74). Mit aus diesem Grunde, wegen seiner zwiefach weiblichen Umgebung, hatte er — um Richards selber willen! — den Antrag Alberts, diesen in seinen Hausstand aufzunehmen, abgelehnt (S. 80): ‚Die meisten Weiber müssen ja zeitlebens erzogen und gestellt werden, wie Uhren; was gar nicht so abwürdigend für sie ist, als es klingen mag, und was bei anderer Erziehung, als die dermalige unserer Geschlechtsreihe und unseres Jahrhunderts ist, nicht so nötig sein würde, rebus sic stantibus aber so ist und sogar bequem für die Guten ist, wenn sie nur gutartig sind'. Dieser originellen Umgebung des Oheims, die er mit offenem Knabenauge erschaut und in sich aufgenommen, entsann sich der Meister noch in seinen spätesten Jahren: Tante Friederike sei lang und hager, Jeannette Thomä rot und dick gewesen und beide Freundinnen hätten untereinander ewig im Zwist gelegen, wofür er dies oder jenes ergötzliche Beispiel streiflichtweise anführte. ‚Das Klavier muß gestimmt werden', habe die Eine gesagt; ‚das heißt, ich muß es stimmen lassen' die Andere entgegnet. So spricht denn auch A. Wagner gelegentlich von einem ‚wildweibischen Ungestüm', das er ‚selbst mit einer Johannesliebe, die er noch nicht in sich fühle', nicht immer ‚beschwören und zähmen' könne. Eine große und nach außen unerwartete Veränderung vollzog sich daher in seinem Leben, als er sich, zur völligen Überraschung selbst seiner näheren Freunde, ohne viel vorbereitende Ankündigungen, in seinem einundfünfzigsten Lebensjahre am 18. Oktober 1824 mit der zweiunddreißigjährigen Schwester seines Freundes, Sophie Wendt, in der Thomaskirche trauen ließ. Es scheint, der Verkehr mit der schönen und geistreichen Frau habe bereits

[1] Brieflich an Albert W., 9. Februar 1818. Zur Sache vgl. Richard Wagner, Ges. Schr. VIII, 165—7 ‚Deutsche Kunst und deutsche Politik') und ‚Wagner-Encyklopädie' s. v. Kotzebue.

seit Jahren gedauert, und seinen beiden Hausgenossinnen als eine ihrem Zusammenleben drohende Gefahr längst einen stillen oder lauten Anstoß bereitet. ‚Es kam zu häuslichen Auseinandersetzungen, und nach einiger Zeit schien der bedrohliche Verkehr gänzlich aufgegeben. Da, über Jahr und Tag, als Schwester und Freundin längst beruhigt und in ihren Hoffnungen sicher waren, schleicht sich eines Nachmittags Adolf Wagner ungesehen im Frack aus dem Hause, und kehrt zwei Stunden darauf mit seiner ihm eben angetrauten Frau zurück.‘ (‚Dieses Histörchen erzählte mir Richard Wagner auf einem Spaziergange in Bayreuth‘, meldet uns der freundliche Gewährsmann dieser Angabe[1]). Daß seine vieljährigen brüderlichen und freundschaftlichen Beziehungen trotzdem seinem Leben fest eingewachsen blieben, daß er sie über und neben dem Neuen nicht missen mochte und daß er diese anhängliche Gesinnung durch regelmäßige Besuche im alten Thomäschen Hause betätigte, entnehmen wir einem seiner erhaltenen schönen, gedankenreichen Briefe an Albert.

Zu Seite 131—32: Zweihändiges Klavier-Arrangement von Beethovens IX. Symphonie. In einem sehr lesenswerten Aufsatz über ‚Richard Wagners Klaviermusik‘ bezeichnet Rudolf M. Breithaupt dieses Arrangement — trotz Wagners Versicherung seiner ‚Spielbarkeit‘ — als nichts weniger denn klaviergemäß. Es sei vielmehr eine ‚getreue Nachbildung des Orchesters‘, eine ‚gute photographische Aufnahme für das Klavier‘. Wenigstens sei dem Wesen des Klaviers, d. h. dem ‚klingenden Moment‘, darin nur zu einem geringen Teile Rechnung getragen. Vieles sei schwerflüssig, unbeholfen und wenig spielbar. ‚Aber man bedenke‘, fügt er hinzu, ‚Wagner war 18 Jahre alt, und die Symphonie den breiten Massen vollständig unbekannt und nicht arrangiert. Als ein kultureller Pionierversuch darf daher die Bearbeitung diejenige Achtung für sich in Anspruch nehmen, die jede Bemühung um das Erfassen und Durchdringen des Beethovenschen Genius, besonders aber um die Verbreitung gerade dieses Menschheitshymnus *an sich* verdient‘ (‚Die Musik‘, III. Jahrgang 1903/04, Heft 20, S. 118/20).

(Zu Seite 143: Unter seinen Übungsarbeiten aus der Lehrzeit bei Weinlig ist vor allem jene, höchst einfache und bescheidene Klaviersonate in B dur zu nennen, in der er sich den Vorschriften seines Lehrers gemäß zunächst nur ‚von allem Schwulst losmachte‘ und von jeder freieren Entfaltung seines eigenen Innern absah.) Hierzu bemerkt R. M. Breithaupt an der soeben angegebenen Stelle das Folgende: ‚Man darf an diese Arbeit keinen absoluten Maßstab anlegen, sondern muß sie unter dem Gesichtspunkt verstehen, daß sie vielleicht *eine*, und zwar eine der besten von vielen, in der damaligen Zeit ausgeführten Schülerarbeiten war. Es spricht schließlich auch der Zeitgeist mit, der *eben anfing*, Mozart vollauf zu würdigen (obwohl gar nicht im Sinne Richard Wagners) und Beethoven in den Konzerten regelmäßig durchzuspielen‘. ‚Sie ist eine Muß-Arbeit, die jedes eigene, persönliche Ausleben ausschließt, — die Frucht des gebundenen Stils, gewachsen in der strengen Zucht des vierstimmigen Satzes. Nimmt man den Einfluß des Lehrers, seine Vorliebe für Mozart hinzu, so erklärt sich der Schablonencharakter der Sonate von selbst. Es ist Zwangsarbeit, die nicht das geringste Idiom der Wagnerschen Tonsprache aufweist. Sie atmet, wenn man vom Larghetto absieht, *Mozartschen* Geist. Unter anderm treiben Wolfgang Amadeus Ouvertüren ›Idomeneo‹ und ›Entführung aus dem Serail‹ darin ihren neckischen Spuk. Allerdings fehlt leider die Mozartsche Klarheit und Flüssigkeit. So sei auch der Klavierstil darin hart und unbeholfen, ohne jede klaviermäßige Geschmeidigkeit.‘ ‚Ja, man darf das zweite Thema (des ersten Satzes) schon völlig geigengemäß auffassen, oder sich von einer Klarinette geblasen denken, d. h. schon hier den *orchestralen* Einfluß feststellen‘. Das

[1] Alexander *Ritter* (der Wort- und Tondichter des ‚faulen Hans‘) in einem Briefe vom 22. Oktober 1877.

Larghetto in Es — fleißig gearbeitet und nicht ohne Schlichtheit und weiche Innigkeit — ist bis auf den großen Vorschlag ‚∾' in Beethovenscher Adagio-Faktur gearbeitet und lehnt sich in seinem Seitenthema direkt an die bekannte Klarinetten-Kantilene im A dur-Larghetto der II. Symphonie an. Der dritte Satz, Menuetto, Allegro B dur 3/4 sei der relativ beste. ‚Gesund, frisch und straff durchgeführt, besitzt er wenigstens ein Thema, das Hand und Fuß hat'. — Inbezug auf die ebendaselbst erwähnte ‚Polonaise in D dur, zu vier Händen' bemerkt derselbe Beurteiler, sie sei ‚sicherlich nur der Kenntnis und Liebe zu Karl Maria v. Weber zu verdanken'. ‚Sie ist im Stil des Rondo brillant in Es u. a. m. geschrieben, bleibt aber in der Thematik hinter ihren Mustern zurück'. Siehe: R. M. Breithaupt, ‚R. Wagners Klaviermusik' a. a. O. Seite 114/18).

(Zu Seite 143: ‚Fantasie in Cis moll'). Nachdem wir im Vorhergehenden über die beiden bekanntesten (weil durch den Druck jedermann zugänglichen), frühesten Klavierproduktionen Wagners einige Angaben aus dem Breithauptschen Aufsatz berücksichtigt, liegt es uns bei weitem näher, die höchst interessanten Einzelheiten aus der eingehenden Analyse der unveröffentlicht gebliebenen ‚Cis moll-Fantasie' dem Leser an dieser Stelle nicht vorzuenthalten. Der erwähnte vorzügliche Kenner äußert sich nämlich a. a. O. zunächst dahin, daß die bisher gültige, auch von uns zitierte Ansicht Tapperts, wonach dieses Tonstück ‚bei weitem interessanter und eigentümlicher sei als die Sonate in B und die Polonaise', bedeutend zu erweitern wäre. Man dürfe vielmehr sagen, aus dieser Fantasie wehe eine andere Luft: ‚es klingt die Morgenröte an, aus der uns einst eine Sonne erstand'.

Äußerlich könne man von vier Sätzen sprechen, deren letzter eine Wiederholung des ersten sei: Un poco lento 12/8, Allegro agitato 9/8, Adagio molto cantabile 2/4 und Un poco lento 12/8. Innerlich betrachtet dagegen sei diese Fantasie einsätzig mit einem ersten (un poco lento, allegro agitato + vierter Satz) und einem zweiten Thema (adagio molto cantabile). ‚Im einzelnen interessiert sofort das Eingangsthema mit folgendem Rezitativ. In der Achtelbewegung (des Hauptthemas) liegt eine leidenschaftliche Zurückhaltung, und aus den ansteigenden Bässen klingts wie drohender Groll. In den wenigen Takten steckt Farbe und Stimmung. Der thematische Reiz liegt in dem Widerspruch des ‚un poco lento' und dem vulkanischen Glühen, das zur Eruption nach außen drängt. So gefaßt, als erste Schleudermasse, überraschen die chordischen Ausbrüche im verminderten Septakkord nicht mehr. Diese Blitze, dies Pathos der sich anschließenden dramatischen Deklamation sind eine notwendige Folge: — sie mußten kommen. In dem Rezitativ liegt ein herrischer Trotz, der Wille: ‚Fort mit der Form!' — der Drang, die lästigen Fesseln der stabilen Achtelbewegung abzustreifen und sich in den Strom absoluter Freiheit zu stürzen. Der Satz ist ein leidenschaftliches Aufbäumen und Wiederzurückzufallen, ein Ausbruch wilder Wut gegen fremden Zwang und ein Geständnis der Ohnmacht menschlicher Unvollkommenheit, die sich schließlich resigniert wieder in das Gleichmaß der 12/8 und das poco lento schickt. Deckt sich der Ausdruck auch nicht mit dem, was innerlich herauszuhören, so bleibt doch dieser Bruch der Form und die pathetischen Steigerungen in den folgenden Rezitativen bemerkenswert genug. Letztere sind untrügliche Zeichen einer dramatischen Befähigung. Mit einander verglichen werden sie immer wuchtiger. Auf den ersten Ausbruch folgt ein zweiter, darauf noch ein zur Dominante leitender längerer dritter, ehe der eigentliche Gedanke im ruhigen poco lento, d. h. in gebundener Form, sich ausspricht. Klassisch ist der Gegensatz zwischen den dräuenden Wolken am Anfang und dem mildem Sonnenschein dieses Dominantsatzes in heiter dahinfließenden Terzen' usw. ‚Der Schluß wird abermals durch ein Rezitativ unterbrochen, es ist das kühnste, längste und originellste. Eine eingeflochtene feine Wendung, die wie eine rührende Bitte klingt, charakterisiert — in Holzbläser-Ausführung mit führender Oboestimme gedacht — ganz den späteren Wagner. Es ist der Tristan-Typ in vollster

Schärfe und Plastik, die protoplasmische Form des ‚Sehnsuchtsmotives' usw. ‚Steckt im Thema (des Allegro agitato) schon eine Coriolan-Linie, so ist die Durchführung durchaus Beethovenisch: die siebente Sinfonie wirft ihre Schatten' usw. Der Schluß und gleichzeitig die Überleitung zum Adagio wird wieder durch ein eigenartiges längeres Rezitativ besonders akzentuiert. Hier ist die Antizipation des Adagio-Themas (vgl. ‚war es so schmählich, was ich verbrach', Walküre, Akt III) von nicht geringer Bedeutung; denn es läßt sich schon hier zum ersten Male die wesentliche Eigentümlichkeit des späteren Wagnerschen Motivs voraus erkennen: sich in Elementen anzudeuten, vor- und mitzuklingen, ehe es in der Kraft seines durch Charakter und Handlung überzeugenden Grundes voll auftritt'. Das Adagio molto cantabile ‚zeichnet sich durch große harmonische Fülligkeit und reiche Klangpracht aus'; die Durchführung ‚ist wegen der Verwendung auch des kleinsten thematischen Moleküls von Wert'. Im Schlußstück, der Wiederholung des ersten Teils, sei die Schlußphrase (vgl. ‚Tannhäuser': ‚Inbrunst im Herzen', — im Anfang der Erzählung) bemerkenswert. Dieser Schluß sei mehr als eine Vorahnung, vielmehr die Gewißheit des späteren Wagner. ‚Wer Ohren hat zu hören, der höre, und wer auf den inneren Zusammenhang der Dinge etwas gibt, dem wird dieses motivische Gebilde zu einer klingenden Frühlingsblüte, aus der uns die schwere goldne Frucht des Wort-Ton-Dramas entgegenreifte'.

So sei diese Fantasia trotz mancher Unbeholfenheiten im Innersten ein echter Wagner, — voll leidenschaftlicher Züge, kühner Ausblicke und dramatischer Ansätze. ‚Ich gehe nicht zu weit, wenn ich sage, daß gegen dieses Phantastikon die beiden vorhergehenden Studien (B dur-Sonate und Polonaise) reine Knochenkunst sind; denn hier überrascht eines: Fleisch und Blut, Phantasie, Ernst, Tiefe, und echte, weil verhaltene Leidenschaft. Das Können deckt sich zwar nicht mit dem Wollen, aber der faustische Wille allein fesselt'. ‚Am bedeutsamsten scheint mir die Entwicklung der Fantasie aus einem einzigen thematischen Kern zu sein. Einige rezitative Wendungen ausgenommen, entspringt alles aus ein und derselben Quelle' usw. ‚Also trotz Fantasie und freiester Form, trotz Auseinanderbrechens der einzelnen Sätze durch häufige Rezitative eine überraschende innere Einheit! Dieser einheitliche Zug innerhalb eines freien Sich-Ergehens hebt die Arbeit turmhoch über die beiden jüngeren (?) Schwestern. Sie bleibt als frühestes Zeugnis Wagnerischer Kunst eine außerordentliche Erscheinung, die in jugendlichem Ungestüm gezeugt, schon die Züge eines phantastischen, glühenden Feuerwesens zeigt' (a. a. O. S. 120/126).

Seinen eingehenden, mit charakteristischen Notenbeispielen ausgestatteten Bericht über die unveröffentlichte Fantasie in Cis moll schließt dann aber derselbe Gewährsmann auch noch einen ferneren über eine, ebenfalls unveröffentlicht gebliebene Sonate in A dur (ebenfalls mit Notenbeispielen an, deren wir in unserm Text auf Seite 143 auch in gegenwärtiger Neuausgabe nicht gedacht haben, aus dem einfachen Grunde, weil selbst ihr Vorhandensein uns unbekannt geblieben war. Ob dieselbe zeitlich vor oder nach der Fantasie entstanden sei, läßt er unbestimmt: möglich, daß sie sich an andern Formenskizzen der strengen Periode anschließt, so daß sie zeitlich vor die freiere Fantasie zu setzen wäre. ‚Dem Inhalt nach, sowie nach Seiten des weitaus reiferen Ausdrucks und der größeren kontrapunktischen Fertigkeit ist es jedoch mehr als wahrscheinlich, daß sie nach ihr und zwar etwas später komponiert ist ... Sie ist lange nicht so interessant und reizvoll, aber hinsichtlich der Faktur teilweise eine ausgezeichnete Leistung. Man merkt in jeder Zeile den großen Fortschritt gegen die B dur-Sonate und die Früchte gediegener und ernster Studien'. Der erste Satz A dur $^3/_4$ greife in den Themen kühn zu den besten Mustern (fünfte, neunte, siebente und dritte Symphonie Beethovens), sei aber echt symphonisch, und mehr orchestral als klaviergemäß gedacht, so daß vieles aus diesem Grunde leer und trocken klingt; der zweite Satz Adagio molto e assai espressivo im Hauptthema $^{12}/_{16}$ fis-moll dem Adagio ma non troppo $^{12}/_{16}$ as-moll aus Op. 110 von Beethoven nachgebildet und wohl auch unter dem

Eindruck dieses herrlichen Arioso dolente entstanden. Der dritte Satz, Allegro molto (mit einleitendem ‚Maestoso') segle, nach einer lustigen Flötenkadenz, frisch und fröhlich mitten in ein Webersches Thema hinein: hier habe die Liebe zu Weber über den Gott Beethoven gesiegt und einen Finalsatz geschaffen, der die Einheit der ganzen Sonate auf das grausamste zerstöre. ‚Auch ist die Vermutung nicht von der Hand zu weisen, daß dies Finale zu einer Zeit entworfen wurde, als der Stimmungszauber und geistige Duft der ersten Konzeption verflogen, und daß es nur um der Vollendung und Abrundung willen später angefügt ist'. (R. M. Breithaupt, ‚R. Wagners Klaviermusik' in der Zeitschrift ‚Die Musik', Heft 20, S. 126/30).

(Zu Seite 153: Sieben Kompositionen zu Goethes ‚Faust'). Auf das Vorhandensein dieses, mit den andern Produktionen dieser Periode im Hausarchiv von Wahnfried befindlichen Heftes hat zuerst der geist- und kenntnisvolle J. van Santen-Kolff hingewiesen, in seinem Artikel ‚Richard Wagners erster Versuch als Faust-Komponist, ‚Bayreuther Taschenbuch 1894, S. 111—19). ‚Man beachte die auffallende Tatsache, daß beide Gretchen-Gesänge in derselben Tonart, sodann die noch auffallendere, daß sämtliche Nummern in derselben Taktart geschrieben sind'. Das Heft trägt die Aufschrift: Opus 5. ‚Bei Wagner ist eine Opuszahl eine so seltene Erscheinung, das es sich schon lohnt, einen Augenblick dabei zu verweilen'. In der Tat sind die beiden ersten Werke, die unter seinem Namen publiziert worden sind, die B dur-Sonate und die ‚Polonaise', zugleich auch die einzigen, welche Opuszahlen tragen. Opus 3 scheint durch die Fis moll-Fantasie repräsentiert; als Opus 4 figuriert tatsächlich die Sonate in A; diesen haben sich dann die ‚Faust'-Kompositionen angereiht. Wir erwähnten bereits auf S. 153, daß sich der Meister zwanzig Jahre später in einem Briefe aus London ihre Zusendung aus Dresden mit anderen daselbst zurückgelassenen Musikalien erbat; dabei werden auch, ohne weitere erklärende Hinzufügung mit erwähnt; ‚Les adieux de Marie Stuart'. Ob es sich bei den letzteren um eine Arbeit aus der Leipziger Periode vor 1833 oder um eine solche aus der Pariser Zeit handelt — da sie mit den ‚deux Grenadiers' zusammen genannt ist — wagen wir nicht mit Gewißheit zu bestimmen; doch scheint die französische Aufschrift wohl für die letztere Annahme zu sprechen.

(Zu Seite 200/201: Die Schröder-Devrient als ‚Romeo' in der Bellinischen Oper). ‚Sie zuerst', so berichtet A. v. Wolzogen in seinem Lebensbilde der großen Künstlerin, war auf die Idee verfallen, den erhabenen Geist der Shakespeareschen Dichtung in die Oper zu übertragen. Wenn man also behaupten will, der Romeo sei ihre beste Rolle gewesen, so ist das allerdings insofern richtig, als sie in derselben, weil Dichtung und Komposition ihr fast nichts entgegenbrachten, ihr selbstschöpferisches Genie am freiesten zu entfalten vermochte. ›Sie vernichtete‹, nach Rellstabs Ausspruch, ›Bellinis Musik geradezu, um dieselbe mit einem Inhalt zu versehen, der aus den Noten nicht herauszulesen war‹. Vom Wirbel bis zur Zehe war sie Shakespeares liebeglühender, jugendlicher Romeo, der seine Liebe in allen nur denkbaren Nüancen, das süßeste und zärtlichste Sehnsuchtsgefühl ebenso gut, wie die flammendste und trotzigste Leidenschaft auszudrücken weiß. Nur einen Zug fügte sie dem Bilde selbstschöpferisch hinzu, der in Shakespeares Romeo nicht liegt: sie erhob ihn auch noch in die Sphäre der Helden und stattete ihn mit einem mannhaften Adel und feurigen Ungestüm aus, der gewiß jedem unvergeßlich sein wird, der sie nur einmal in der dritten Szene des ersten Aufzugs raschen und festen Schrittes und stolz erhobenen Hauptes, das schwarze Barett mit den wallenden weißen Federn auf den blonden Locken und eine feuerrote Schärpe über der Schulter als Ghibellinenbote den Guelfen hat Frieden bieten und diese dann, da solcher nicht gewährt wird, zum Kampf hat herausfordern sehen. Kaum hat je ein Mann eine Heldenrolle imponierender und glorreicher dargestellt, als die Schröder-Devrient ihren Romeo.

Gleich die Schlußarie des ersten Aktes: ‚Vor Romeos Rächerarmen' durchfuhr ihr Publikum wie ein zündender Blitzstrahl, so daß man sich die Möglichkeit einer weitern Effektsteigerung nicht zu denken vermochte. Und doch — wie unvergleichlich spielte sie nun erst die Szene des großen Duetts mit Julia! Welche Übergänge vom schmelzendsten Liebeshauch bis zum wildesten Auflodern der Leidenschaft, da Julia sich zur Flucht nicht entschließen kann! Wie stand sie da auf einmal wieder groß und in unbeugsamem Trotze heldenhaft vor uns, ein Mann, der Widerspruch nicht zu ertragen vermag, und käme er selbst aus dem Munde der Heißgeliebten! Zornglühend wandte sie sich von Julia ab, stampfte mit dem Fuß und preßte die übereinander geschlagenen Arme fest über der Brust zusammen, als hielte sie den wildesten Ausbruch der in ihr tobenden Leidenschaft krampfhaft zurück! Man faßte in diesem Augenblick eine ordentliche Wut gegen Julia, die diesem Romeo gegenüber noch schwanken, sich nicht sofort auf Gnade und Ungnade seinem Willen ergeben konnte. Der höchste Moment der ganzen Szene aber lag in dem letzten Übergange vom Zorn zu der in diesem Felsenherzen doch noch mächtig flammenden Liebe. Wenn Romeo sich wieder zu Julia wandte und in den süßesten Tönen zu ihr flehte: ›Des Geliebten Tod und Leben sind in deine Hand gegeben‹ — dann begriff man, daß er, sie zu erringen, den Kampf mit der ganzen Welt nicht scheuen würde, daß sie einem andern nie angehören könne. Und nun erst das schmerzliche Zusammenbrechen, da Julias Sarg über die Bühne getragen wird, und dann endlich die Szenen in dem Gruftgewölbe bis zur furchtbar erschütternden Darstellung des Todeskampfes, bis zum ewigen Abschiedskusse und zum letzten Sinken, wobei die erstarrende Hand, wie im Traum nach den Blumen griff, die auf den Stufen des Katafalks ausgestreut lagen. Was sie als Darstellerin im vierten Akten leistete, das überstieg an ergreifender Naturwahrheit und höchster Kunst alles, was die früheren Akte dargeboten hatten. Vor allem bewunderungswürdig war dabei die weise Ökonomie, die sie in diesen letzten Szenen beobachtete, so daß die Darstellung, indem sie nie einen Effekt antizipierte oder eine Nüance wiederholte, bis zum Ende in einer fortwährenden Steigerung blieb, die nicht verfehlen konnte, das Publikum in atemloser Spannung zu erhalten. Noch sind hier einige Einzelheiten wert, der Vergessenheit entrissen zu werden. Sogleich in der ersten Szene des vierten Aktes bei dem Öffnen des Sargdeckels unter dem von inbrünstiger Liebe überschwellenden Rufe: ›Ha Julia! meine Julia! Du bists, ich sehe dich!‹ Dann unmittelbar darauf der Ausdruck des sehnsüchtigen Flehens, welchen die Künstlerin in die Worte legte: ›Dich rufet dein Romeo!‹, — der Ton des tiefsten Seelenschmerzes, mit dem sie, die Gefährten entfernend, die bedeutungsvolle Stelle sang:

›Wohl gibt es manch Geheimnis, das der Kummer
Ach, nur dem Grabe mag vertrauen! —‹

Die Begleiter fügen sich endlich dem Befehl des Gebieters; sie gehen, und Romeo ist mit der im Sarge ruhenden Geliebten allein. Wer könnte die herrlichen Bilder je vergessen, welche die Künstlerin in der nun folgenden Arie an den Augen der Zuschauer vorüberziehen ließ! Weit entfernt von aller kleinlichen Kunstspielerei und Attitüdenmacherei, brachte sie, am Sarge stehend und bald sich zur schlummernden Giulietta wehmutsvoll niederbeugend, bald von wilderem Schmerz ergriffen ihr Antlitz abwendend, in jedem Augenblick eine neue Stellung und Gebärde zur Anschauung, von denen jede in ihrer vollendeten malerischen Schönheit einen unauslöschlichen Eindruck zurückließ. Aber die weiche lyrische Stimmung der verblutenden Liebe hält nicht lange an; der Jüngling, der alles verloren wähnt, schreitet zur Tat, von der er allein noch Erlösung hofft. Welch ein unnachahmlicher Ausdruck lag in den Worten: ›Hervor, mein einziger Retter, du Trank des Todes!‹ Wie unwillkürlich zitterte die Hand, da Romeo das Giftfläschchen ergriff, wie hastig stürzte er den schrecklichen Inhalt hinunter, mit welchem physischen Abscheu warf er die Phiole von sich, sobald das

Entsetzliche geschehen war! Wer aber beschreibt das entsetzliche Zusammenzucken des wie vom Blitz Getroffenen, da Julia jetzt den Geliebten ruft, — die helle Verzweiflung, in die er bei den Worten ausbricht: ›Nichts andres sah ich, nichts andres wußt ich, als dich im Grabe, und ich eilte — ich Unglückseliger!‹ Welch eine Steigerung von der ersten Ankündigung des wirkenden Giftes: ›mir im Busen wühlt das Verderben!‹ bis zum letzten Seufzer, mit dem Romeo seine Seele aushaucht: ›Julia — ich sterbe!‹ — — Sophie Schröder, die große Mutter, hat in den klassischen Tragödien dramatisch Vollendeteres wohl kaum geboten, als Wilhelmine, die Tochter, in dieser schwächlichen Bellinischen Oper'. (A. v. Wolzogen, Wilhelmine Schröder-Devrient, ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Dramas, Leipzig, F. A. Brockhaus 1863, S. 228 32).

Zu Seite 242 43: Adolf Wagners Tod). Es erübrigt uns noch, an dieser Stelle die letzten Lebensjahre des Mannes zu verfolgen, wie er sie in steter emsiger Arbeit und mancherlei Umgang, nicht ungeliebt von manchen, die er wohl leiden mochte, still und geräuschlos verbracht hat. Wie er einmal brieflich die gesamte Welt, vom leblosen starren Fels an bis in das tiefste Geistesgeäder als eine ‚Versöhnungsanstalt' bezeichnet, so blieb er gern bestrebt, gewonnene Freunde sich zu bewahren, ältere Beziehungen zu erhalten und, wo nötig, von neuem anzuknüpfen. ‚Je älter man wird, destomehr wird man haushälterisch mit den Menschen und Verhältnissen'. So konnte er sich herzlich dessen erfreuen, in den durch seine Verheiratung fast gestörten, dann aber wieder gefestigten Beziehungen zu seiner alten Freundin im Thomäschen Hause ‚ein freundliches, menschliches Verhältnis mehr gerettet zu sehen'. Gern mied er große Gesellschaften, diese ‚oberflächlichen Menschenberührungen', um dafür Das nicht entbehren zu müssen, ‚was sich uns im Sturm und Sonnenschein des Lebens eingebrannt und eingeschneit hat'. ‚Die wenigen Freunde und Bekannten, die ich sehe, gefallen sich bei mir, und meiner Hausehre lasse ich gern drei Teile dieser unschuldigen Freudenernte. Den Welt- und Stadtereignissen bleibe ich nicht fremd; das Theater besuche ich manchmal, doch will es mir nicht zusagen: so daß ich am liebsten unter Freunden ein gutes Schauspiel vorlese, wobei andern, wie ich sehe, und mir dazu, wohler ist und wird'. — Von größeren Arbeiten beschäftigte ihn damals seine Übertragung von Lanzis ‚Geschichte der Malerei',[1] sowie die verdienstvolle Herausgabe der äußerst selten gewordenen, nun zum ersten Male von ihm gesammelten italienischen Schriften Giordano Brunos mit italienisch geschriebener Einleitung.[2] Gegen eintretendes Versagen der Körperkräfte und durch anhaltend angestrengte Lebensweise hervorgerufene Gesundheitsstörungen half er sich durch zeitlebens von ihm gepflegte und bis in sein sechzigstes Lebensjahr regelmäßig fortgesetzte, ausgedehnte Spaziergänge. ‚Anderthalb Jahre und länger hab ich an Kopfreißen gelitten bis zur Verzweiflung; allopathisch und homöopathisch haben mir die Ärzte trotz all ihrer Zuversicht nichts geholfen. Der Frühling kam, ich riß mich aus den Arbeiten, begab mich des Denkens, lief oft mehrere Meilen des Tages und laufe noch jetzt im November, besonders früh, wenn die Witterung nicht ungünstig, d. h. naß und neblig ist' . . . . Wie das Leben, betrachtet er auch den Tod mit zunehmend friedlichem und versöhntem Ernst. ‚Eine Kunst aller Künste gibt es, welche alle übrigen freundlich in sich aufnimmt, läutert, klärt, belebt und heiligt; das ist die Kunst eines seligen Lebens, die Kunst den Frieden Gottes zu empfangen und zu geben, oder das Himmelreich in sich und andern zu fördern'. ‚Was in seinem Keimpunkte nicht in der Freiheit und Macht des Menschen liegt, sucht er gerade durch diese, soviel ihm davon verliehen, zu entwickeln und auszubilden, damit es sein

[1] Luigi Lanzis Geschichte der Malerei in Italien, vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des 18. Jahrhunderts. Aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen von J. G. v. Quandt, herausgegeben von Adolf Wagner. 3 Bände. Leipzig 1830—1833. — [2] Bruno Nolano, Giord., Opere, ora per la prima volta raccolte e pubblicate da Ad. Wagner. 2. Voll. Leipzig, Weidmann 1830.

Gebild werde; denn alles Leben spielt zwischen Sollen und Wollen, als Reibung zweier Gegensätze, woraus ein neutralisiertes Drittes hervorgeht. Derlei Dinge nennen die Frommen, vielleicht auch die Bequemen, göttlich, ebenso wie die Schwärmer; ich für mein Teil begnüge mich, sie menschlich zu nennen, zu betrachten, zu treiben, indem sie, wie alles, in ihrem Ursprunge allerdings göttlich sind, weil Ideen, oder, wie es die tief menschlichen Alten nannten, in der Zeit leidende Götter'. ‚Der tiefer gegründete, nicht in den weltlichen Umgebungen festgewurzelte Sinn greift in Fällen, die wir Unglück nennen, gar manches auf, was einen Trieb in das Lichtreich des Geistes nur mehr fördert und stärkt, — wie Stürme in der Natur zu manchen Prozessen unerläßlich sind, und jedem nur soviel zugemutet wird, als er kann und bedarf. Nur daß wir auch die Ohren zum Hören haben, nur daß, wenn in solchen Fällen die menschlich und göttlich zugleich erlösende Liebe um uns sich entwickelt, sie auch in uns entbunden werde!' ‚Leben heißt, wie wir uns auch stellen und gebärden, opfern. Das letzte Opfer, das wir bringen, sind die fünf Sinne, gleichsam das Fährgeld, Zoll- und Chausseegeld auf dem Weg zum Paradiese'. ‚Wir sind alle pauvres honteux, die um den Sterbepfennig betteln gehen. Haben wir dann genug der Liebe eingesammelt, so gehen wir still, von wannen wir gekommen, und die Erde destilliert aus uns neue Blumen und neue Frühlinge, der Himmel sublimiert uns zu neuen Palmen'. — Noch in sein letztes Lebensjahr fällt, neben kleineren Arbeiten, die Herausgabe der Werke Robert Burns'.[1] Auch erfreute er sich dessen, ein nach Breslau verschlagenes oder dort von ihm zurückgebliebenes wohlgetroffenes Ölporträt seiner selbst in jüngeren Jahren, nach langer Zwischenzeit wiederzuerhalten. ‚Mir war schon bange, mich an einer Trödelbude figurieren zu wissen' wie man dies wohl erlebt, wenn auch verschmerzt'. Es ist dasselbe Bildnis, das in der Folge seinen ehrenvollen Platz in Wahnfried erhalten hat. Noch ein andres Porträt, eine Zeichnung, welche bereits die Züge des gereifteren Alters in ausdrucksvollem Profil aufweist, ist im Besitz Siegfried Wagners.[2] — Seinen letzten Sommer, während dessen Richard Wagner soeben als Magdeburger Musikdirektor auf einer Engagementsrundreise sich die geeigneten Kräfte für die Aufführung seines noch unvollendeten ‚Liebesverbotes' ausersah, verbrachte er auf dem Gute des befreundeten Grafen Hohenthal: ein sanfter Tod rief ihn hier aus dem Leben ab, in welchem er lange genug gewirkt und gestrebt, um in Frieden ‚dem ewig Jungen zu weichen'.

(Zu Seite 214/15: Magdeburger Theaterzustände 1835. Da es uns bisher nicht gelungen ist, eine andre gleichzeitige Auskunft über die Magdeburger Theatersaison aufzufinden, möge die nachstehende, der Dresdener ‚Abendzeitung' vom 24. und 25. Febr. 1836 mit Verkürzung entnommene, dafür dienen, obgleich sie vor der Aufführung des ‚Liebesverbotes' geschrieben, bei aller Anpreisung der damaligen Magdeburger Oper, ihres Dirigenten nicht einmal mit bloßer Namensnennung gedenkt, sondern offenbar hauptsächlich dem Interesse, die besonderen Verdienste der Hauptsängerin, Frau Pollert, und ihres Gatten zu rühmen, ihre Entstehung verdankt: ‚Von unsrem Theater verlautet selten etwas, und wenn es geschah, so klang es eben nicht erbaulich, weil, trotz aller Mühe der Direktion, kein gerundetes Ganze auf der Bühne zu gestalten war. Um so erfreulicher ist es mitteilen zu können, wie genußreich dieser Winter dem theaterliebenden Publikum durch ein glückliches Zusammentreffen geworden ist, und welche Genüsse uns besonders die Oper bot' (Es wird also, auch ohne Namensnennung Wagners, konstatiert, daß gerade dieser Winter, im Unterschiede und im Gegensatz zu früheren, in der Oper ein genußreiches, gerundetes Ganze geboten habe). ‚Drei Sopranstimmen, alle in ihrer Art gut, besitzen wir: Dlle.

[1] Burns, Robert, Complete Works with selected notes of Allan Cunningham, a bibliographical and critical introduction, and a comparative etymologic glossary to the Poet. By Adolf Wagner. Leipzig Fr. Fleischer, 1835. — [2] Veröffentlicht in H. S. Chamberlain, Richard Wagner, S. 32 der illustr. Ausgabe.

Schindler, schon früher die unsrige, Dlle. Limbach, aus Frankfurt a. M. zu uns gekommen, ein frisches, anmutiges Stimmchen, und Mad. Pollert, eine geborene Petersburgerin, die, so viel mir bekannt, noch auf keinem deutschen Theater aufgetreten ist. Von ihr zu sprechen halte ich daher für besondre Pflicht, weil sie in dem Zauber und Wohllaut ihrer Stimme mit Recht als eine Hochgefeierte vor uns steht. Volubilität der Stimme, reine Intonation und die großartige Kraft, welche sie in der dramatischen Situation zu entwickeln versteht, setzen sie den besten deutschen Sängerinnen an die Seite. Als Rosine im ‚Barbier', Julia in den ‚Capuleti und Montecchi', ‚Jessonda', ‚weiße Dame', besonders aber als Elise im ‚Lestocq' hat sie stürmischen Beifall erworben, um so mehr, als sie auch durch ihr Spiel beweist, daß sie weiß, was sie singt. Ihre Persönlichkeit, obgleich nicht groß, ihre seelenvollen Augen, ihre durchdachte Aktion und ihre geschmackvolle Toilette machen diese hübsche junge Frau zu einer angenehmen Erscheinung auf der Bühne, und wir haben nur die Befürchtung sie nicht lange zu besitzen; denn ungeachtet der Wohlhabenheit unsrer Stadt wird hier im ganzen wenig fürs Theater getan, weil anderweitige, vorzüglich materiellere Lebensgenüsse leider hier vorwalten. Diners, Kaffees, Tees, Soupers, Spielpartien, Bälle, jagen sich und lassen unsren Begüterten zum Theaterbesuch keine Zeit übrig. Sehr gehoben wird die Oper auch durch die beiden Tenoristen, Herrn Freimüller, im Besitz einer klangvollen, angenehmen Stimme, und Herrn Schreiber, der noch sehr jung vgl. S. 253: den Sänger des Claudio, einen ‚sehr jungen hübschen Menschen'), ‚aber nach abgelegten Beweisen zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Ihnen würdig zur Seite steht der Baritonist Krug, und wenn der Bassist Gräfe auch von der Natur nicht gar zu reich bedacht ist, so muß man seiner Musikkenntnis und dem richtigen Eingreifen in seinen Partien doch alle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Das rezitierende Schauspiel ist übrigens dermalen auch nicht übel, und in dem Personale zeichnen sich das Grabowskische Ehepaar, Dlle. Planer, ein sehr hübsches Mädchen, welches aber auch an ihrer Ausbildung fleißig fortarbeitet, und Hr. Pollert, der Gatte obenerwähnter Sängerin, vorteilhaft aus. Die Bekanntschaft des letzteren, als denkendem Mimen, haben wir erst kürzlich gemacht, und wundern uns sehr, daß die Direktion sein Talent nicht schon früher benutzt hat usw.'

Zu Seite 226, Rosaliens Vermählung und Tod. In einer, bald nach Rosaliens Tode geschriebenen Novelle[1] schildert der überlebende Gatte den Verlauf eines solchen beseligenden, aber jäh zerstörten, kurzen Eheglücks. Wir fügen einige Partien dieser Erzählung in verkürzter Gestalt hier ein, ohne die erdichteten Namen — ‚Bettina' und S. — zu verändern. ‚Bettina war die liebenswürdigste Wirtin; ihr Mann, mit der Literatur aller gebildeten Nationen vertraut, bot ihrem regen, wie mit einer Art von Instinkt jedes Gegenstandes sich bemächtigenden Geiste reiche Nahrung. Selbst die Beiden angeborene Lebhaftigkeit und Erregbarkeit schien den Reiz ihres Zusammenlebens noch zu erhöhen. Ihre Lebenserfahrungen hatten ihr eine Milde des Charakters gegeben, welche sogleich jede Woge eines aufwallenden Unmutes in ihr niederschlug. Es war wunderbar, wie schnell sie sich besann, wenn sie eben noch für eine Ansicht eingetreten war, sobald ihr S. dieselbe verneinte: in einem solchen Falle ward sie plötzlich freundlich und mild, beschwichtigte ihn mit einem zärtlichen Worte und grübelte dann solange still für sich nach, bis sie voller Freude kam und ausrief: ‚Sieh, jetzt hab ichs, jetzt versteh ichs!' Und nun rechtfertigte sie ihm erst seine eigene, der ihren vorher entgegenstehende Meinung oft besser, als er selbst es vielleicht vermocht hätte. War es ein Wunder, wenn S. eine solche Gattin fast vergötterte?' Soweit die Erzählung Marbachs. ‚In der Gestalt der Bettina', schreibt dessen Tochter, sind einige

[1] ‚Der Pietist', Novelle von G. O. Marbach. (‚Jahreszeiten', Leipzig 1839.)

seelische Züge meiner Mutter verwebt, bei angeborener großer Lebhaftigkeit eine hohe Selbstbeherrschung und Milde des Charakters, das reine beseligende Glück, das sie in ihrer kurzen Ehe genoß'. Aber auch über ihre Krankheit und ihr plötzliches Ende sind wir nunmehr in der Lage, anstatt der früheren ersatzweisen Mitteilung jener bloß novellistischen Züge der Marbachschen Erzählung authentische briefliche Angaben folgen zu lassen. ‚Ein durch die Anstrengungen ihres künstlerischen Berufes hervorgerufenes Nervenleiden, von dem sie schon vor ihrer Ehe heimgesucht war und das aus einem gewaltsamen Blutandrang nach dem Herzen bestand, stellte sich während des Wochenbettes plötzlich wieder ein und machte ihrem blühenden Dasein ein jähes Ende. Sie fühlte sich in den ersten Tagen nach ihrer Entbindung völlig wohl und war in der heitersten, glücklichsten Stimmung, wurde jedoch trotz ihres Wohlbefindens von meinem zärtlich besorgten Vater auf das ängstlichste behütet. Da bekam sie ohne jede äußere Veranlassung am Nachmittag des fünften Tages starkes Herzklopfen, das an Heftigkeit schnell zunahm. Mein Vater flehte den Hausarzt an, ihr zur Ader zu lassen, dem stürmischen Blute Ausgang zu verschaffen, wahrscheinlich weil sie dies in früheren Fällen gerettet hatte; der Arzt aber, unglücklicherweise ein Homöopath, wehrte ab und suchte ihr statt dessen durch ein paar Kügelchen zu helfen, und wenige Minuten später machte ein Nervenschlag ihrem teuren Leben ein Ende' briefl. Mitteilung von Frau Prof. Rosalie Frey, geb. Marbach vom 14. Nov. 1894.

Zu Seite 268: Beitrag für die Schumannsche Zeitschrift unter dem Namen ‚William Drach': ‚Als ›William Drach‹ will ich fortfahren, manchmal etwas zu schreiben'.) Letzteres Pseudonym — Umkehrung von ›chard — ist uns aus dem Grunde interessant, weil es der Meister dreiunddreißig Jahre später, in der ebenfalls pseudonym erschienenen Schrift ‚Herr Eduard Devrient und sein Styl' 1869 wiederum angewendet hat, vgl. Band III[1], S. 278 des vorliegenden Werkes. Anderen gelegentlich von ihm gewählten Pseudonymen ‚Canto Spianato', ‚W. Freudenfeuer' und ‚H. Valentino' begegnen wir in dem gegenwärtigen Bande S. 224, 413 und 422: das ‚Judentum in der Musik' erschien bekanntlich 1850 unter dem Namen ‚Karl Freigedank' (Bd. II[1], S. 385 des vorliegenden Werkes.

Zu Seite 274: ‚Das Jahr, welches ich in Königsberg zubrachte, ging durch die kleinlichsten Sorgen gänzlich für meine Kunst verloren. Eine einzige Ouvertüre schrieb ich: ›Rule Britannia‹.' Eine späterhin nach London an die dortige Philharmonische Gesellschaft gesandte Abschrift dieser Ouvertüre hatte keineswegs die erwünschte Folge ihrer dortigen Aufführung; ein großes Aufsehen, namentlich in der deutschen Zeitungspresse, erregte erst im Mai 1904 das zufällig wieder aufgefundene Manuskript derselben, dessen Identität mit der Wagnerschen Ouvertüre in merkwürdiger Weise festgestellt wurde. Sie war auf unaufgehellten Umwegen in den Besitz eines gewissen Musikdirektor Thomas geraten, der eine Zeit lang als Vorstand der Liverpooler Philharmonischen Gesellschaft sich betätigte, sodann wiederum eine Zeit lang das Orchester der Oper zu Leicester dirigierte, dann aber in Not geriet und im Oktober 1892 als gebrochener Mann in einem Arbeitshaus starb. Alle seine Musikalien, die allein einen ganzen Wagen gefüllt haben sollen, waren durch Kauf in den Besitz eines Mr. Cyrus Gamble gelangt, welcher einen großen Teil der Manuskripte als wertlos beiseite legte. Bei jüngst erfolgter Durchsicht dieses Manuskripthaufens fiel ihm eines derselben auf, weil es den Titel trug: ‚Rule Britannia Ouvertüre'. Er durchblätterte das 41 Seiten starke, auf dickem rauhem Notenpapier geschriebene Heft und fand zu seinem Staunen am Rande der letzten Seite die Worte: Richard Wagner, den 15. März 1837, Königsberg in Preußen'. An der Echtheit der Handschrift war nicht zu zweifeln, und alsbald wurde der ‚Times' über den seltenen Fund Mitteilung gemacht. ‚Das Manuskript', heißt es in dieser Mitteilung, ‚ist auf dickem gelblichen Papier geschrieben, das zwar sehr guter

Qualität ist, aber eine etwas rauhe Oberfläche zeigt, und die Linien sind mit der Hand gezogen. Ein Umschlag ist nicht vorhanden und auf der ersten Seite steht über der ersten Linie einfach die Überschrift: ‚Rule Britannia Ouvertüre'. In dem (mit doppeltem ‚t' geschriebenen) Wort ‚Brittannia' scheint zuerst ein kleiner Schreibfehler vorgekommen zu sein; zuerst war ‚Brittania' mit einem n geschrieben; denn die beiden ‚n' sind ganz dicht aneinander gerückt und das eine derselben dicker geschrieben, als das nachträglich hineingefügte andere. Merkwürdigerweise findet sich ganz derselbe Schreibfehler auf dem neuerdings durch die Zeitschrift ‚Musik' (1903/04, Heft 20) veröffentlichten, getreu nach dem gedruckten Konzertzettel faksimilierten Programm des auf S. 301 dieses Bandes erwähnten Rigaschen Konzertes im Schwarzhäupter-Hause. ‚Die Ouvertüre hat Stimmen für das Serpent (Schlangenhorn) und die Ophikleide (Baßklappenhorn) und an einer Stelle ist die Melodie des Rule Britannia für vier französische Hörner gesetzt. Sie endet mit einem Finale, in welches, außer den 31 Instrumenten des Orchesters, eine ganze Militärkapelle mit einfällt. Die Tinte ist durch das Alter etwas verblaßt, aber das durch starken Bindfaden zusammengehaltene Manuskript befindet sich in einem vorzüglichen Zustande. Die Art und Weise, wie die Komposition in den Besitz des Mr. Thomas kam, ist nicht aufgeklärt; jedenfalls hat er selbst keine Ahnung davon gehabt, welchen Schatz er unter seinen Noten besaß, da er sich sonst in seinen schlechten Tagen leicht damit hätte helfen können'. Soweit der, in deutschen Zeitungen reichlichst reproduzierte, Artikel der ‚Times'.[1]

Je weniger das Königsberger Lebensjahr dem vielgeplagten, mit nichtigen Lebenssorgen ringenden jungen Meister zum Kunstschaffen Ruhe vergönnte, desto mehr scheint es ihn in der unfreiwilligen Muße, zu der es ihn verurteilte, zu literarischen und dichterischen Entwürfen gedrängt zu haben. Von letzteren gehört in diese Periode sowohl der Entwurf der ‚hohen Braut', als auch der, in Riga weiter ausgeführten und in der Komposition begonnenen ‚Bärenfamilie' (S. 299; von kleineren literarischen Arbeiten sind mehrere gelegentliche Aufzeichnungen auf uns gekommen: darunter eine ausführliche Arbeit über dramatischen Gesang, in naher Verwandtschaft mit dem Artikel über die ‚deutsche Oper' (1833) und dem ‚Pasticcio' (S. 224 Anm.) stehend, dessen Autograph sich zur Zeit im Besitz eines unbekannten Sammlers befindet. Abgedruckt ist der Aufsatz in der ‚Allg. Musik-Zeitung' 1888, S. 98. ‚Es wird von uns Deutschen', heißt es darin, ‚so viel Ungereimtes und Abgeschmacktes über Gesang gefaselt, daß sich schon daraus recht deutlich herausstellt, wie wenig uns im allgemeinen die echte Göttergabe des Gesanges verliehen ist. Was man nicht hat, davon spricht man am meisten, und anstatt das, was uns fehlt, erkennen und erlernen zu wollen, suchen wir durch eine geschwätzige Philosophie uns ein Nonsens vorzulügen, das wir, in Unkenntnis oder Selbsttäuschung befangen, endlich gar für das eigentliche Wahre ansehen. Das ist aber ein Unglück für uns. Warum wollen wir Deutsche denn durchaus nicht einsehen, daß wir nicht alles besitzen; warum wollen wir denn nicht offen und frei anerkennen, daß der Italiener im Gesang, der Franzose in einer leichteren und lebhafteren Behandlung der Opernmusik einen Vorzug vor dem Deutschen habe; — kann er denn dem allen nicht seine tiefere Wissenschaft, seine gründlichere Ausbildung und vor allem die glückliche Fähigkeit entgegensetzen, daß er sich beide Vorzüge der Franzosen und Italiener leicht zu eigen machen kann, während jene niemals den unsern erreichen werden? — Ein glückliches Naturell macht den Italiener zum geborenen Sänger, und dies bezieht sich nicht nur auf die schöne Stimme, die uns Deutschen, wiewohl seltener, auch verliehen ist, sondern auf die natürliche Biegsamkeit und Fähigkeit zu Modulationen der Kraft und Weichheit derselben, die uns durchaus fremd sind. Diese Vorzüge sind es nun, die wir uns erst aneignen müssen, und, wie so

[1] Gegenwärtig sind sämtliche Rechte der Aufführung und Veröffentlichung durch die Liebenswürdigkeit der Frau Cosima Wagner (unter Hintansetzung ihres eigenen Wunsches, das jugendliche Werk des Meisters der Öffentlichkeit zu entziehen) der Londoner Firma Metzler & Co. übertragen.

viele Beispiele lehren, auch aneignen können. Dies erfordert Studium, und bei der uns sonst eigenen Tugend des Fleißes und der Ausdauer, ist es überraschend und ärgerlich zu hören, wie jenes Studium unnötig sei, wie wir bloß mit dem Affekt das alles sollen abmachen können'. Hiermit ist das Thema der folgenden Ausführungen gekennzeichnet: der Gegensatz zwischen Studium und Affekt. An dem Beispiele der Schröder-Devient wird eingehend dargelegt, was der bloße Affekt hervorbringen könne, wenn er die organischen Fähigkeiten überschreite: die große Sängerin habe in den Jahren ihrer Jugendblüte im Begriff gestanden, ihre Stimme ganz zu verlieren, weil sie über alles nur den Affekt gebieten ließ; sie sei schon im Begriff gewesen, der Oper ganz zu entsagen, als ihr Leben eine neue Wendung nahm: an der italienischen Oper zu Paris habe sie den eigentlichen Gesang kennen gelernt, den sie sich zu eigen machte, und vermöge dessen sie jetzt noch in der Blüte ihrer Kraft stehe. ‚Man sehe jetzt ihren Fidelio, ihre Euryanthe, ihre Norma, ihren Romeo; man glaubt, sie müsse nach der Vorstellung einer solchen Oper bis zum Tode erschöpft sein, — und im Ernst gesteht sie selbst, daß in ihrer früheren Periode eine solche Ermattung sie jedesmal befallen habe, während sie jetzt leicht eine solche Partie an demselben Abend wiederholen könnte' usw. — Ein andrer Königsberger Artikel ist der am 8. März 1837 stattfindenden ersten dortigen ‚Norma'-Aufführung gewidmet. Er umfaßt 169 lange Zeilen auf drei Seiten Folio und beginnt mit den Worten: ‚Mittwoch den 8. März. Zum ersten Male: Norma, von Bellini. In dieser Oper hat sich Bellini entschieden auf die größte Höhe seines Talents geschwungen' usw. Welches Interesse ihn dazu veranlaßt haben kann, sich überhaupt gelegentlich der Königsberger ersten ‚Norma'-Aufführung öffentlich über das Werk zu äußern, ist uns nicht deutlich geworden; um eine Benefiz-Vorstellung zu seinen eignen Gunsten, wie in Riga (S. 293), hat es sich aber ganz bestimmt nicht gehandelt. Vielleicht also um eine Gefälligkeit, oder es geschah im allgemeinen Interesse des Königsberger Theaters, auf dessen Bühne ja durch die Indifferenz des Publikums, die damaligen neuesten Herrlichkeiten der französischen und italienischen Oper, die ‚Jüdin' von Halévy, Bellinis ‚Puritaner' und — ‚Norma' als Neuigkeiten ‚spurlos vorübergegangen' sein sollen (S. 276).

(Zu Seite 298: Besuch Ole Bulls in Wagners Rigaer Häuslichkeit im Thauschen Hause). Die Erwähnung des ‚nordischen Paganini' in Wagners späterem Pariser Korrespondenz-Bericht ist humoristisch an eine poesievolle Verherrlichung des Spieles von Henri Vieuxtemps angeknüpft. ‚Mir gegenüber wohnt Henri Vieuxtemps', heißt es dort, ‚er hatte mich krank nach Hause kommen sehen, und menschenfreundlich wie er ist, kam er zu mir herüber, brachte die Geige mit, setzte sich an mein Bett und spielte mir etwas vor, und zwar gratis. Ich verfiel in einen schönen Schlummer, anmutige Träume lagerten sich um mich her; da ließ sich Goethes Gesang vernehmen: ‚Schwindet ihr dunkeln Wölbungen droben usw.' Ich sah jene Wiesen, jene Auen, ich trank aus jenen Quellen, ich atmete jene Düfte; mein Auge drang in den klarsten Äther, und am hellen Tage erblickte ich mitten am Himmel jenen göttlichen Stern, der mein Inneres durchstrahlte wie das segenreiche Auge Mozarts. Mir ward wohl und heiter: als ich erwachte, stand er noch vor mir mit der Geige, ruhig und gelassen, als ob er eben ein gutes Werk verrichtet hätte. Ich dankte ihm, und wir sprachen nicht weiter davon . . . Das Geheimnis unsrer Freundschaft ist mir nun aber entfahren, und wenn ich auch Grund dazu hätte, meine Dankbarkeit für jene glückliche Kur nicht zu verschweigen, so könnten doch manche glauben, daß ich Vieuxtemps jetzt nur aus Coterie-Rücksichten lobte, oder weil er mir ein Hausmittel gegen Kopfschmerzen verschafft hat . . . Läse dies aber Herr Ole Bull, so würde dann vielleicht auch dieser Mann von mir in den Himmel gehoben sein wollen, und da ich mich durch die Erzählung von meiner Kur preisgegeben habe, so hätte ich zu riskieren, daß auch er eines Tages an

mein Bett käme, und mir seine Polacca guerriera vorspielte. Solche Verdrießlichkeiten muß man aber zu vermeiden suchen . . .'

(Zu Seite 299/300: Wagners Rigaer Wohnhaus in der St. Petersburger Vorstadt). Das Rigaer Wohnhaus des Meisters, Alexanderstraße Nr. 9, in welchem er mehr als ein volles Jahr, von Ostern 1838 bis zum Sommer 1839 verbrachte, ist durch die dortige photographische Firma Hebensperger & Co. zu einer vorzüglichen photographischen Aufnahme gelangt, welche seitdem auch in der Zeitschrift ‚Die Musik' 1903/04, Heft 20, außerdem mehrfach auf Ansichtspostkarten reproduziert worden ist. Der Photograph hat bei dieser Gelegenheit mit ungemeiner Sorgfalt Haus und Umgebung genau in integrum restituiert und sämtliche Ladenschilder, mit denen das alte Haus gegenwärtig bis zur Unkenntlichkeit bedeckt ist, Parterreeingänge usw., sogar die Seitenwand eines neuerrichteten Hauses der Umgebung säuberlich wegretouchiert; auch die angrenzenden Häuser sind alt und echt, so daß sich der heutige Beschauer beim Anblick dieser sorgfältigen Arbeit ganz aus der Zeit ihrer Entstehung in die Periode der dreißiger Jahre zurückversetzt glaubt.

(Zu Seite 271: Kleidungs- und Schmuckstücke aus Minnas ehemaliger Schauspielerinnen-Garderobe). Ein, zu dieser Garderobe gehöriger prächtiger Mantel spielt auch noch in einer, durch ein zufällig aufbewahrtes Blättchen angedeuteten Szene aus des Meisters häuslichem Leben in Riga eine Rolle. Minna schmollt mit ihm — wie so manchen Zug hat die allzu prosaisch Ernsthafte mit der Lenette des göttlichen Siebenkäs gemein! —): er hat ihren Ordnungssinn verletzt, indem er diesen Mantel zu, ihr unbegreiflichen, Zwecken seinem sichern Gewahrsam entnommen, — man denke an Lenettens ‚grillierten Kattun'! Nun hat sie sich in ihr Zimmer zurückgezogen, und Wagner, wie kein andrer, ein Meister auch im zarten Schmeicheln, Kosen und Versöhnen (daß er sie ‚hätschele wie ein Flitterwochenkind', schreibt er noch zwanzig Jahre später, kurz vor der endlich unvermeidlichen Trennung!), setzt sich an den Schreibtisch, um ihr die Erklärung schriftlich zu geben, die er dann doch ungeduldig verwirft, als er sieht, daß sie zu weitläufig geraten muß, um vollständig zu sein.[1] ‚Du bist ein rechter Schöps', so beginnt dieser Erklärungsversuch. ‚Wenn Einem einmal ein Spaß ganz mißglückt ist, warum ihn dann auch noch so darüber peinigen? Ich hatte mir vorgenommen, Dir selbst höchst geputzt mit Deinem Mantel angetan zu erscheinen, an meiner Hand eine Puppe mit einem ebensolchen Mantel, darunter eine Wiege, mit Deinem künftigen Kleinen, und so wollten wir alle drei — ich, Natalie[2] und die Zukünftige — Dir zu Füßen sinken und Verzeihung für den Mantel erflehen. Ich stahl mir dazu ein paar Sachen von Dir zusammen, von denen ich glaubte, daß Du sie am wenigsten vermissen würdest, mehrere Läppchen zur Puppe und zum Bettchen; das Ganze scheiterte aber erstlich daran, daß ich nicht wußte' . . . hier hört der Brief auf. Von der Wiege mit der großen Puppe unter seidener Steppdecke hatte der Erzähler schon vor langen Jahren und vor Kenntnis obiger Zeilen durch Wagners Hausleute im Bodrowschen Hause vernommen: sie sollte, so glauben wir, in einer scherzenden Weihnachtsüberraschung figurieren, mit der er sich und die dadurch zu Feiernde über die von Beiden schmerzlich empfundene Kinderlosigkeit ihres Bundes mit der ihm eignen ironischen Anmut humoristisch trösten wollte! Eine Absicht, die sich nur dann völlig erklärt, wenn man sich vergegenwärtigt, wie Wagner von Kind auf durch den erfindungsreichen Geist des Stiefvaters Geyer daran gewohnt war, das Familienleben bei jeder vorkommenden Gelegenheit (vgl. S. 62) durch ein sinnig heiteres Phantasiespiel geschmückt zu sehen. ‚Das waren doch noch Familienkränzchen', rief er noch

[1] Sie soll, so wird uns geschrieben, des öftern in verschiedenen Zeitungen zum Abdruck gelangt sein; uns ist sie bloß abschriftlich bekannt geworden. Das Original befindet sich zur Zeit im Besitz des Herrn Regierungsrat Heinrich Steger in Wien. — [2] Minnas jüngste Schwester, damals in Wagners Hause.

einmal in späten Jahren (3. Juli 1878) im Gedenken an diese ältere Zeit, mit der Klage darüber, daß der Sinn dafür im heutigen Familienleben so ganz geschwunden sei. ‚Da wurde zu jedem Geburtstag gedichtet und aufgeführt; da gab es keine Feier, die nicht durch eigene Festdichtungen gefeiert worden wäre, — das kennt man jetzt gar nicht mehr!‘ Man erinnere sich dessen, wie es Geyer noch in seinen letzten Lebenstagen, mitten in seiner Krankheit beklagt, den Geburtstag der Mutter nicht auf gewohnte Weise durch eine sinnige Überraschung zu verherrlichen. S. 76.

Zu Seite 325: Die letzte von Wagner in Riga — resp. Mitau — dirigierte Vorstellung war Webers ‚Oberon‘. Entsprechend dem auf S. 308 Anm. von uns gegebenen Überblick der im ersten Rigaer Theaterjahr von Wagner dirigierten 15 Opern geben wir hier im folgenden einen solchen über seine Dirigententätigkeit im zweiten Jahre 1838—1839, die Mitauer Vorstellungen vom 4.—25. Juni mit inbegriffen. Es wurden während dieser Saison i. g. 24 Opern von ihm einstudiert und dirigiert: ‚Robert der Teufel‘ 9mal; ‚das unterbrochene Opferfest‘ 7mal; der ‚Freischütz‘ und ‚Postillon v. Longjumeau‘ 6mal; ‚Norma‘, ‚Fra Diavolo‘, ‚Zum treuen Schäfer‘ 5mal; ‚Romeo und Julia‘, ‚Othello‘ 4mal; ‚Joseph in Egypten‘, ‚Fidelio‘, ‚Jessonda‘, ‚Die Zauberflöte‘, ‚Der Barbier von Sevilla‘, ‚Preziosa‘ 3mal; ‚Don Juan‘, ‚Figaros Hochzeit‘, ‚Die weiße Dame‘, ‚Oberon‘, ‚Die Schweizerfamilie‘, ‚Zampa‘ 2mal; ‚Die Stumme von Portici‘ und der erste Akt von Mozarts ‚Entführung‘ je 1mal. Bloß von Wagner einstudiert, aber nicht von ihm dirigiert, wurde Dorns ‚Schöffe von Paris‘ 7mal in Riga, 1mal in Mitau; außerdem machte die Erkrankung Wagners im Winter einen mehrwöchentlichen Ausschnitt in seiner Tätigkeit, während dessen er durch Löbmann ersetzt wurde.

(Zu Seite 329: Um sich von den überstandenen Beschwerden der Seereise auszuruhen, gönnten sich die Ermüdeten bei ihrer Ankunft in London eine achttägige Rast. Dieser achttägige Londoner Aufenthalt hat neuerdings — März und April 1904 — wieder viel von sich reden gemacht. Ein Herr Archibald Constable unterrichtete ein hervorragendes englisches Blatt ob es die ‚Times‘ war, konnten wir aus dem uns übermittelten Ausschnitt nicht ersehen über eine von ihm gemachte wichtige Entdeckung. Es handelt sich um das Haus, in welchem der junge Meister auf seiner Reise von Riga nach Paris in London gewohnt habe. Er, seine Frau und sein großer Hund hätten unmittelbar nach ihrer Ankunft eine Nacht in der Nähe ihres Landungsplatzes verbracht dies ist richtig! und seien dann in das Haus Nr. 18 Frith-street, Soho übergesiedelt. Als Beleg für diese Angabe führt der genannte Gewährsmann folgendes an. ‚Am letzten Freitag‘ Ende März 1904 sei hier in Frith-street eine hochbetagte Frau, Mrs. Teasdale, gestorben, welche um jene Zeit — 1839 — unter ihrem Mädchennamen Mary Anna Brown — im Alter von 15 Jahren in eben jenem Hause gedient habe und sich des jungen Musikers aus Riga, seiner Frau und natürlich auch des großen Hundes noch zu erinnern behauptete. So seltsam romantisch die Nachricht klingt, hat sie doch Veranlassung dazu gegeben, daß 1 der verstorbenen Mrs. Teasdale durch Herrn Constable und seine Freunde eine dahin lautende Gedenktafel auf ihr Grab im Kensal Greet Cemetery gesetzt und 2 von dem anscheinend wohlerhaltenen Hause in Soho Frith-Street Nr. 18 eigens eine photographische Aufnahme für die Zeitschrift ‚Die Musik‘ veranstaltet und von dieser in einem ihrer reichhaltigen ‚Wagner-Hefte‘ 1903/04, Heft 20 der Öffentlichkeit übergeben worden ist. Immerhin bleibt in der Angelegenheit manches bedenklich. Wir wollen ganz davon schweigen, daß nach der Notierung des Herrn Archibald Constable in diesem Hause angeblich der ‚fliegende Holländer‘ geschrieben (! oder doch ‚zu schreiben begonnen‘ worden sei !!). Aber die Angabe steht außerdem zu den eignen ganz bestimmten Erinnerungen Wagners in Widerspruch, wonach der Ort dieses achttägigen

Londoner Aufenthalts keineswegs in Soho belegen, sondern ein Public-house der Old Compton Street (Westend) gewesen sei. Hierauf wurde Herr J. Cyriax schon im Jahre 1879 aufmerksam gemacht, als er um eine, für Wagner selbst bestimmte Abbildung dieses Hauses damals vergeblich sich bemühte. Das Ergebnis seiner eingehenden Forschungen in der Guildhall-Library und in den Registrierungen des British Museum für das Jahr 1839, nachdem ihm auf einem Plan von London die Stelle des Hauses genau bezeichnet worden war, war leider das negative: das betreffende Haus (Kings-Arms mit Namen) sei schon seit 25 Jahren abgerissen! — — Eine Abbildung des allerersten Absteigequartiers des Meisters bei seiner Ankunft hingegen (in welchem er die erste Nacht in London zubrachte), einer einfachen Taverne für Schiffskapitäne, Piloten usw., ist in Wahnfried und auch im Besitz des Verfassers vorhanden.

(Zu Seite 363: Heines Ausspruch: ‚Wissen Sie, was mir an diesem Talente verdächtig ist? Daß es von Meyerbeer empfohlen wird'.) In seinen Gesprächen mit Laube und Heine mag wohl Wagner oft genug, wenn beide an dem großmächtigen Bühnenbeherrscher ihre Satire übten, die Partei des gegen ihn so klug gefälligen Maestro ergriffen und ihn gegen so manchen Angriff verteidigt haben. Gedenken wir des Passus der Vorrede zu ‚Oper und Drama' (Ges. Schr. IV, 274): ‚selbst wenn es mich fast dazu drängte, zu gestehen, wie auch ich mich einst irrte', — so können wir uns andererseits nicht verhehlen, daß dieser ‚Irrtum' des jungen Meisters seinen Ausgang bei weitem weniger von seinem künstlerischen Intellekt, als von seinem Herzen genommen habe, welches ihn dazu veranlaßte den Mann und seine Leistungen in einem andern Lichte zu sehen, ja von dem Besten, das er in seinem eigenen Innern hegte, in ihn und seine Werke einen bedeutenden Sinn hineinzutragen, der ihnen von Hause aus fremd war. Ein Zeugnis dessen, wie sehr er damals, bis in die Mitte seines Pariser Aufenthaltes, in Bezug auf den Beherrscher der ‚großen Oper' einer ähnlichen halbbewußten Selbsttäuschung, wie hinsichtlich des flimmernden und berauschenden Institutes selbst (S. 353—54, sich hinzugeben geneigt war, wie aber andererseits ein innerer Zweifel bereits dagegen seine Einwendungen erhob, so daß er den vollendeten Aufsatz zurückhielt und nicht publizierte, liegt uns in den an die Öffentlichkeit gedrungenen Fragmenten aus einem Artikel über Meyerbeer vor, der ohne Zweifel im Anschluß an den Aufsatz ‚Über deutsches Musikwesen' im Juli 1840 für die Gazette musicale von ihm konzipiert war, über dessen volle Bedeutung ein Urteil aber erst möglich sein wird, sobald derselbe vollständig und nicht, wie bei seinen bisherigen Veröffentlichungen, in zusammenhangslosen Fragmenten, deren Auswahl einzig durch das Sensationsbedürfnis diktiert war, zutage getreten sein wird. ‚Bei den Franzosen erhielt die Rossinische Richtung Charakter', heißt es darin, ‚und gewann durch Nationalstätigkeit (?) ein würdigeres Ansehen. Zu welcher Höhe die Franzosen diese Periode führten, haben wir schon gesehen' (vgl. den Schluß des Aufsatzes ‚über deutsches Musikwesen') ‚und es bleibt nur noch übrig, vollkommen inne zu werden, daß sie durch Meyerbeer als auf ihren höchsten Punkt und bis zu universeller Bedeutung angelangt betrachtet werden müßte'. Es heißt dann nach einer Erörterung des Aufbaus der ‚Hugenotten', in denen ‚die Besonnenheit, ja Kaltblütigkeit in der Anlage und Anordnung der riesenhaften, fast schon erdrückenden Ausdehnung der Formen' als der ‚vor allem für Meyerbeer charakteristische Zug' angeführt wird: ‚Man kann hier (in der Verschwörungs-Szene des vierten Aktes) nicht mehr begreifen, wie in dieser Richtung noch Höheres geleistet werden soll; wir fühlen, daß der Kulminationspunkt im eigentlichsten Sinne erreicht ist, und so wie das größte Genie sich zersplittern würde, wollte es in der eigenen Richtung Beethovens dessen letzte Symphonie nicht einmal überbieten, sondern nur von da aus weiter zu gehen suchen,[1] so erscheint es unmöglich,

[1] Der alles künstlerische Denken Wagners durchdringende Grundgedanke, zuerst erlebt und erfahren 1831 (vgl. S. 220), sodann 1850 im ‚Kunstwerk der Zukunft' dem Abschnitte über die ‚Tonkunst' keruhaft einverleibt.

in der Richtung, die Meyerbeer auf den letzten Grenzpunkt führte, noch weiter vorschreiten zu wollen' .... ‚Wir müssen bei der Ansicht verharren, daß sich diese letzte Epoche der dramatischen Musik mit Meyerbeer geschlossen habe, daß nach ihm so gut wie nach Händel, Gluck, Mozart, Beethoven das für die jedesmalige Periode erreichte Ideal als vollendet und nicht mehr zu überbieten zu betrachten sei, — sondern daß die Zeit in ihrer rastlosen Schöpfungskraft eine neue Richtung hervorbringen muß, in der dasselbe wieder zu leisten sein würde, was jene Heroen geleistet haben'. Der Gedankengang des ersten Teils von ‚Oper und Drama' hatte an den vorstehenden Ausführungen hauptsächlich den Punkt zu berichtigen, daß die Erscheinung Meyerbeers überhaupt nicht als ein künstlerisches ‚Ideal' irgend welcher Epoche zu betrachten sei: eine noch spätere Periode mußte ihn durch ihre Erfahrungen mit notwendiger Folgerichtigkeit zu der Erkenntnis führen, daß wahrhaft ‚neue Richtungen' nicht aus der ‚rastlosen Schöpfungskraft der Zeit', sondern aus ganz anderen Tiefen hervorgehen. In seiner ganzen ersten Lebenshälfte hat sich Wagner unter den Schumann, Hiller usw. immer nur als strebenden Künstler unter seinesgleichen und in diesem Sinne seiner ‚Zeit' angehörig gefühlt vgl. auch S. 203: ‚die Zeit und ihre neuen Formen!', wobei er sich einzig immer nur über die Unproduktivität seiner, unwillkürlich an dem Maße des Genius gemessenen ‚Zeit'- und Kunstgenossen zu wundern hatte! Erst in der zweiten Hälfte seines Daseins nämlich von 1848 ab wird der verstärkte Zweifel an dieser, der ‚Zeit' im allgemeinen zugeschriebenen Schöpfungskraft, ihm zur immer bestimmteren Einsicht von der Vereinsamung des wahrhaft schöpferischen Genius, also der Geister, die in Wahrheit ‚neue Richtungen' einschlagen, in ihrer jedesmaligen vergänglichen Zeitumgebung! Noch ein Gesichtspunkt ist an dem Meyerbeer-Aufsatz von 1840 bemerkenswert, daß er nämlich den großen Opernmeister darin konsequent als ‚Deutschen', als ‚Sohn Deutschlands' usw. behandelt. Es dürfte schwierig und nicht ohne einen circulus vitiosus möglich sein, dies aus dem Zusammenhange des Aufsatzes mit dem ihm vorausgehenden Artikel ‚De la musique allemande' erklären zu wollen; vielmehr beruht das Problem darin, wie Wagner darauf kam, seinem Aufsatz ‚über deutsches Musikwesen' gerade diese Fortsetzung folgen zu lassen? Der physiologische und ethnologische Gegensatz zwischen deutschem und jüdischem Wesen war dem siebenundzwanzigjährigen Künstler eben noch nicht in voller Klarheit aufgegangen: so empfand er die Kluft zwischen sich selbst und einer Erscheinung, wie derjenigen Heinrich Heines, in dieser Zeit auch nur mehr als eine individuelle und persönliche, und suchte sich die ‚schnell erschlaffte Spannkraft seines Talents' daraus zu erklären, daß dessen üppige Wurzel aus der heimatlichen Erde (Deutschlands!) gerissen sei. Wurde aber gar das Mitleid mit einer solchen Erscheinung in ihm rege, wie durch die Heinesche Ohrfeigen-Geschichte im Jahre 1841, so verschwand jedes Gefühl des Gegensatzes und der Antipathie vor dem Unwillen über die schlechtverhehlte Schadenfreude seiner Landsleute, denen er in einer Pariser Korrespondenz vom Juli 1841 (aus Meudon) deshalb lebhafte Vorwürfe macht: ‚Heine befindet sich in diesem Augenblicke in einem Pyrenäenbade und liegt auf den Tod krank. Hatte er nicht den Mut, eine ihm zugefügte schmähliche Beleidigung zu rächen, so müssen wir ihn beklagen; keiner von uns aber hat das Recht, ihn deshalb zu schmähen, außer die Offiziere unsrer Armeen und die Landsmannschaften unsrer Universitäten; beide aber geht Heine nichts an'.

Zu Seite 342 ff.: Samuel Lehrs, zugleich ein begeisterter Kenner des griechischen Altertums und feingebildeter philosophischer Kopf. ‚In Lehrs scharf ausgeprägten Gesichtszügen war der jüdische Typus unverkennbar: aber sie belebten sich wunderbar durch jede geistige Anregung, und das Auge erhielt dann einen strahlenden Glanz. Das Profil erinnerte an das Porträt Savonarolas von Fra Bartolommeo. Seine Haltung war gebückt; sein Anzug verriet, namentlich im Winter, gleich sehr sein Wärmebedürfnis und seine Gleich-

gültigkeit gegen die äußere Erscheinung'. Vorstehende Schilderung bezieht sich zwar in obiger Fassung direkt auf den älteren Bruder, und nicht auf Samuel Lehrs; dennoch haben wir sie dem Leser an dieser Stelle nicht vorenthalten wollen: wer nämlich des Meisters eigene Erinnerungen an den zu früh verlorenen Freund des näheren kennt, wird in diesen letzteren — überalle a priori vorauszusetzende Familienähnlichkeit hinaus — gewisse übereinstimmende Züge finden. ‚In der Musik', heißt es weiter in dieser Charakteristik, ‚war Lehrs' Genußfähigkeit fast unerschöpflich; für den geistvollen Vortrag eines Beethovenschen Stückes, das ihm ein neues Verständnis eröffnete, war er stets sehr dankbar, und es gereichte in seinen Augen der Königsberger philosophischen Fakultät zur Ehre, daß sie 1842 Franz Liszt das Doktordiplom erteilt hatte.' ‚Ich glaube', sagte er, nachdem er die Biographie Beethovens von Schindler mit eifrigem Anteil gelesen, wer sich solche Musik vormachen (!) konnte, konnte nie ganz unglücklich sein' (Allg. Deutsche Biographie XVIII, 164 u. 156). Leider reichte sein Verständnis deutscher Musik nur bis zur dieser Grenze und nicht darüber hinaus. Bei Wagner hörte es völlig auf. Bis zu seinem letzten Atemzug ist er in aller verschollenen Abgeschiedenheit seiner Königsberger Existenz einer der heftigsten Gegner des großen Reformators gewesen, und man kann den Unglücklichen angesichts seiner, in seinen Briefen festgehaltenen wüsten Schmähungen auf jedes einzelne Werk nur auf das Tiefste bedauern![1]

(Zu Seite 404/05: Projekt einer ‚Beethoven-Biographie', mit welchem sich Wagner ein volles Vierteljahr ernstlich getragen). Am vollständigsten findet sich der Plan dazu in einem Briefe an Theodor Hell, vom 7. Mai 1841 dargelegt: ‚Herr Anders, hiesiger Bibliothekar, hat bei seinen langjährigen gelehrten Forschungen und Studien in der Geschichte der Musik von jeher mit besonderem Eifer die erschöpfendsten Nachrichten und Notizen über seinen Bonner Landsmann, den großen Beethoven, gesammelt. Diese Sammlung, die zumal mehrere noch gänzlich unbekannte Mitteilungen über des Meisters Familie und Jugendgeschichte enthält, war bereits zu solchem Reichtum angewachsen, daß er ernstlich daran dachte, sein Vorhaben, eine große und umfassende Lebensgeschichte Beethovens zu schreiben, auszuführen, als vor kurzem das Schindlersche Buch über Beethoven erschien. Herr Anders fand dieses Buch, verglichen mit dem Reichtum seiner eigenen Sammlung von Nachrichten, nicht nur äußerst ärmlich ausgestattet, sondern jeder denkende und gefühlvolle Leser hat auch seine Meinung über dasselbe dahin ausgesprochen, daß es weit entfernt sei, den Anforderungen einer wahren Biographie, wie man sie erwartete, zu entsprechen. Zu dem kommt, daß dieses Buch, die unbeholfenste Zerrissenheit abgerechnet, in der es abgefaßt ist, nicht im mindesten einen klaren Überblick über das eigentliche künstlerische Leben des Tondichters gibt und sich der Verfasser desselben meistens mit einer verworrenen Mitteilung dessen begnügt, was er aus seinem eigenen beschränkten Gesichtspunkt zu übersehen und zu erkennen glaubte. Darüber sind alle öffentlichen Stimmen, selbst die, welche die Erscheinung jenes Buches mit lautem Jubel begrüßten, übereingekommen, daß es eigentlich nur Material abgebe. Nichtsdestoweniger hat aber die große Teilnahme, welche die Schindlersche Arbeit fand, bewiesen, mit welchem Interesse vom gesamten deutschen Publikum eine wirkliche und vollständige Lebensgeschichte aufgenommen werden würde, und somit fühlt sich nun erst recht Herr Anders veranlaßt, an die Ausführung seines langgehegten Planes zu gehen. Da ihm jedoch seine hiesige Anstellung, sowie seine außerordentliche Beschäftigung, fast gar keine Zeit übrig läßt, er auf der andern Seite aber auch selbst

[1] Ein ‚greulicheres, unpoetischeres Machwerk' (!) als das ‚dumme und läppische Lohengrin-Textbuch' sei ihm nicht vorgekommen; die ‚Meistersinger' sind ihm ‚ein Lustspiel ohne Charaktere, ohne Intrigue, ohne irgend etwas, was einen interessieren kann; auf nichts berechnet, als auf Dekoration und Spektakel'. Der ‚Humbug in Bayreuth', den er noch in seinen letzten Lebensjahren aus der Ferne beobachtet, erfüllt ihn mit bitterem Verdruß; er durchliest nochmals von Anfang bis zu Ende die Dichtung vom ‚Ring des Nibelungen' und bezeichnet sie als ein ‚barockes Ballet' mit ‚Götterpetern und Heldenlümmeln' (Briefe von und an Lehrs, S. 648, 787, 989).

gesteht, daß ihm eine leichte und fließende Ausarbeitung nicht allzu leicht falle, so hat er mir den Antrag gestellt, mir alle seine reichen Materialien an die Hand zu geben, das Ganze mit mir durchzusprechen, von mir selbst aber das Buch schreiben zu lassen. Da Beethoven von je mein Studium war und auch ich mir einige Kraft zutraue, in einem so begeisternden Thema nicht unwürdig mitsprechen zu können, so habe ich den mir gestellten Antrag angenommen, und teile über unsern gemeinschaftlichen Plan folgendes mit: — Unsre Biographie Beethovens soll ein Buch von zwei Bänden, jeder zu 30 Bogen mittleren Drucks, werden und in einer ansprechenden, dem Gegenstand nach vielleicht phantasievollen Sprache eine genaue und ausführliche Darstellung des künstlerischen, wie des bürgerlichen Lebens des großen Meisters enthalten. Bei Vermeidung von Auskramerei aller pedantischen Zitationsgelehrsamkeit, soll unser Buch mehr einem großen Künstlerromane als einer trocknen Aufzählung von chronologisch geordneten Daten und Anekdoten gleichen; bei alledem aber wird nichts mitgeteilt werden, was nicht der gewissenhaftesten und peinlichsten historischen Kritik Stich zu halten imstande sei. Zugleich aber, und zwar in die historische Darstellung eingewebt, soll unser Buch eine ausführliche Besprechung und Bezeichnung der großen musikalischen Epoche enthalten, die durch Beethoven geschaffen wurde und aus seinen Werken sich auf alle neuere Musik ausbreitete. Dieser Biographie sollen u. a. ein vollständiges Verzeichnis der Beethovenschen Kompositionen nach chronologischer Ordnung, — wie es bis jetzt noch nirgends gegeben worden ist, sowie Faksimiles u. dgl. beigegeben werden. — Jedenfalls soll es das reichste und vollständigste Werk werden, was unter allen Möglichkeiten über Beethoven erscheinen kann.

Sollte nun Herr Arnold, den wir hier vorzüglich im Auge haben, durch Ihre überaus gütige Mitteilung des hier Angegebenen bewogen werden können, sich zum Verlage des entworfenen Buches zu verstehen, so könnte er darauf rechnen, noch im Verlaufe dieses Jahres das vollständige Manuskript dazu zu erhalten. Um dem Geschäfte, was bei so weiter Entfernung nicht unwichtig ist, die größte Kürze zu geben, hält es Herr Anders für nötig, sogleich die Bedingungen mitzuteilen, die für eine so umfangreiche Arbeit gestellt werden dürften. Das Honorar soll auf tausend Taler festgesetzt werden; ferner müßte Herr Anders, dessen Zeit durch die Ordnung seines gesammelten Materials, das sich natürlich in hundert Büchern zerstreut befindet und außerdem erst durch die Anschaffung dieses oder jenes Werkes vervollständigt werden dürfte, sich die Auszahlung eines Viertels des Honorars als Vorschuß ausbitten, den er sich jedoch bereit erklärt, sobald es verlangt wird, erst nach Ablieferung eines ausführlichen Planes zu erwarten. Außerdem dürfte der Verleger sich dazu verständigen müssen, ein kompletes Exemplar der Leipziger musikalischen Zeitung Herrn Anders zur Durchsicht zuzuschicken, was durch Entremise der Avenariusschen Buchhandlung wohl eben nicht kostspielig sein würde.

Zu Seite 411: Verkauf des Textentwurfs zum ‚fliegenden Holländer' an die große Oper. Eine ganze Kette unberufener, abenteuerlicher Erfindungen knüpft sich an die Entstehung der beiden gleichzeitigen Bearbeitungen desselben Stoffes des ‚fliegenden Holländers' und des französischen ‚Vaisseau fantôme'. Als völlig unhaltbar muß zunächst die effektvoll verzerrte Ausmalung des Vorganges der Abtretung des ‚Holländer'-Entwurfs gegen ein Almosen von 5 Napoleonsd'or, die Léon Pillet aus der Westentasche gezogen, bezeichnet werden, wie sie E. Pasqué in der Zeitschrift ‚Nord und Süd' 1884 als historische Tatsache zum besten gibt, — auf Grund der Erzählung eines lebhaften Franzosen, des Journalisten und Theaterdichters H. Revoil, als angeblichen Augenzeugen der Unterhandlung![1]

[1] Es scheint nicht unnötig, vor der Unglaubwürdigkeit dieses Berichtes (so sehr ihm der Stempel der Windbeutelei bereits durch sich selbst aufgedrückt ist) noch besonders zu warnen, da ihr sonst mancher doch wenigstens teilweise Glauben schenkt, wie es dem geschätzten Verfasser des vortrefflichen ‚Holländer'-Aufsatzes im

Von geradzu frappierender Unbefangenheit ist die Angabe des Herrn Catulle Mendès, Wagner sei damals in so bedrängter Lage gewesen, daß er seinen Hund habe verkaufen(!!) müssen(!), um einer Vorstellung des ‚Vaisseau fantôme' beizuwohnen. Aber, wenn auch die erste Aufführung des Vaisseau fantôme nicht nachweislich erst am 9. November 1842, also nach Wagners Fortgang von Paris stattgefunden hätte, — was in aller Welt ging ihn denn diese französische Verarbeitung seines deutschen Originalwerkes an, daß er ihrer Aufführung überhaupt hätte beiwohnen müssen?? Und deshalb hätte er getan, was er unter keinen Umständen zu Wege gebracht haben würde, nämlich seinen Hund — verkauft?! ‚Elender, bist du auch wie der Engländer?' sagt Wagners ‚deutscher Musiker' in Paris. Nicht für ganz Britannien ist mein Hund mir feil!' (Ges. Schr. I, S. 155 und 162).

(Zu Seite 421: ‚O Millionen, goldne Knöpfe!') Das hier erwähnte, zufällig erhaltene Notizenblatt, welches natürlich, wiewohl von Wagners Hand geschrieben, an sich nur den Wert einer bloßen Kuriosität hat, ist inzwischen von der Zeitschrift ‚Die Musik' (III. Jahrg. 1903/04, Heft 20) in phototypischen Faksimiledruck veröffentlicht, und jeder kann sich durch eigenen Augenschein davon überzeugen, daß der in den zusammenhangslosen Notizen vorkommende scheinbare Ausruf: ‚o Millionen!', richtig gelesen, vielmehr ‚5 Millionen' zu bedeuten scheint. Daneben steht ein Entwurf zu einer Korrespondenz für die Abendzeitung mit dem zusammenhängenden Satze: ‚Man sucht die 5 Millionen, die den Caballoschen (?) Generalen in Spanien von hier aus zugeschickt werden sollten'. Die ausgeführte Korrespondenz vom 5. Nov. 1841 enthält nichts näheres darüber, sowie darin überhaupt nur ein Teil der hier verzeichneten Materialien tatsächlich zur Verwertung gelangt ist. Bekanntlich hielt damals — den ganzen Monat Oktober hindurch — der von O'Donnell im Interesse der, in Paris lebenden Königin Marie Christine erhobene Aufstand in Navarra, seine Einschließung in der Citadelle von Pamplona, die Ereignisse in Madrid usw. die politische Welt in atemloser Spannung, so daß die Zeitungen fast einzig davon erfüllt waren, wenn auch Hr. Guizot und das französische Kabinett sich gewissenhaft jeder Einmischung in die inneren Angelegenheiten des Nachbarstaates zu enthalten schienen. Wohl aber meldete die ‚Gazette des tribuneaux' schon zu Anfang Oktober, O'Donnell habe 3 Millionen mitgegenommen[1]; außer den von Marie Christine selbst zur Verfügung gestellten Summen sollen fernere 2 Millionen Franken auf das Vermögen des Herzogs von Aumale hypothekarisch aufgenommen worden sein, um damit die Bewegung zu unterstützen, nach deren Gelingen dann der französische Prinz die Hand der jungen Königin Isabella im Einverständnis mit ihrer Mutter erhalten hätte[2]. Das dürften dann etwa zusammen die obigen ‚5 Millionen' gewesen sein? Da jedoch die Korrespondenzen Wagners für die ‚Abendzeitung' politische Angelegenheiten nie in gravitätischem Ernst behandeln, sondern sie höchstens in humoristischem Tone streifen, wenn es galt einen Witzesfunken sprühen oder eine Scherzrakete steigen zu lassen, so ist es für uns unmöglich zu erkennen, welchen Witz oder Scherz der Verfasser jener Notizen dabei im Sinne hatte, den er nachher bei der Ausführung überging. Ohne jeden Zweifel war auch bei diesen Millionen Rothschild beteiligt, wie er es an den gleichzeitig für Straßenbau und Kanalisationen seitens der spanischen Regierung auf dem Wege einer Anleihe erhobenen 17 Millionen war;[3] das bringt uns aber dem Verständnis jener Notiz auch nicht um einen Schritt näher. Von dem Gemisch politischer und theatralischer Aufzeichnungen sind tatsächlich in der genannten Korrespondenz nur die letzteren zur Verwendung gelangt,

‚Bayr. Taschenbuch' (1893, S. 144) begegnet ist: woher hätte er sonst seine Angabe, daß die Abfindungssumme gerade ‚bare einhundert Franken' betragen habe, — während doch Liszt, Ges. Schr. III², S. 234, Richard Pohl, ‚R. Wagner' S. 144 u. A. den richtigen Betrag (fünfhundert Franken) übereinstimmend angeben? — [1] Vgl. Augsb. Allg. Zeitung Nr. 128 vom 12. Oktober 1841, S. 2276. — [2] Ebendaselbst Nr. 304 vom 31. Oktober, S. 2426. — [3] Ebendaselbst Nr. 274 vom 1. Oktober 1841, S. 2186.

diese dafür ziemlich erschöpfend. Unter den sonstigen Federproben desselben Blattes, unter denen sich nebst dem Namen ‚Rothschild' auch derjenige der Pariser Modekomponistin ‚Puget' (S. 348) einige Male befindet, ist für uns höchstens die vollständig ausgeschriebene Adresse des preußischen Gesandten: ‚Rue de Lille. 86' von Interesse; vermutlich hatte er mit diesem wegen seiner Eingabe an Friedrich Wilhelm IV. in Sachen des ‚fliegenden Holländers' zu tun gehabt; wenigstens findet sich — immer auf demselben Blatte — auch noch die offizielle Anrede an diesen letzteren: ‚Allergnädigster König! Großmächtiger König und Herr!' (vgl. S. 424).

(Zu Seite 425: Die Annahme des ‚fliegenden Holländers' in Berlin eine durch Meyerbeer veranlaßte, gänzlich erfolglose Gefälligkeitsbezeigung). Werfen wir an dieser Stelle, zur Gewinnung eines zusammenfassenden Urteils über den Wert der ihm von Meyerbeer erwiesenen Dienste, einen Rückblick auf dieselben in ihrer chronologischen Folge, so finden wir mit unbestreitbarer Gewißheit, daß ihn Meyerbeer tatsächlich nur dahin empfohlen hat, wo er eine Erfolglosigkeit seiner Empfehlung aus inneren oder äußeren Gründen mit Bestimmtheit voraussehen konnte (S. 348 und 365). Seine Empfehlung des ‚Rienzi' nach Dresden war ihm fast nur mit Gewalt zu entringen gewesen; er zögerte damit, so lange es nur irgend anging (S. 391 und 403). Mit seiner Empfehlung des ‚fliegenden Holländers' nach Berlin — so viel Mühe es kostete dieselbe von ihm zu erlangen (S. 426 ff.! war noch nichts geschehen, als daß er Wagner für den Augenblick beschwichtigte; er behielt dort immer noch alle Fäden in Händen, um alles bereits Eingeleitete wieder zu hintertreiben. Er war über die Maßen höflich, an verbindlichen Redensarten fehlte es ihm nie; aber seine Pläne und Interessen sollte ihm niemand durchkreuzen, weder in Paris, noch in Berlin. Laube hatte ein Schauspiel ‚Struensee' geschrieben und die Intendanz es mit dem Bemerken angenommen, die Aufführung werde bereits vorbereitet. Nach langem Warten fragte er der Ursache der Verzögerung nach. ‚Da erfuhr ich denn', so erzählt er selbst, ‚daß der Name Struensee Tote auferweckt habe. Meyerbeers Bruder, Michael Beer, hatte früher auch ein Drama ‚Struensee' geschrieben, das sei jetzt aus der Vergessenheit hervorgezogen und, mit einer begleitenden Musik des Bruders, dringend zur Aufführung empfohlen. Nicht nur dringend, nein, auf das Dringendste von vielen hundert Seiten. Der in Berlin mächtige Meyerbeer betreibe es, seine Musik sei nicht bloß eine begleitende; es sei eine große Musik, gegen welches mein mageres Stück ohne Musik nicht werde aufkommen können. Es helfe nichts, daß mein Stück an mehreren Bühnen starken Erfolg gehabt, das Michael Beersche aber nicht; es helfe nichts, daß Küstner (der Intendant) für mein Stück sei, daß er es früher angenommen, daß wichtige Personen ihm beistimmten; — es sei alles umsonst, denn Meyerbeer entwickele eine force majeure, welcher auch der Intendant des Hoftheaters nicht zu widerstehen vermöge. Und so geschah es denn auch: das Beersche Stück wurde aufgeführt, und die öffentlichen Stimmen flossen über von Lob. Ich mußte mich in Gesellschaft des Intendanten ergeben und bat nur noch, das meinige hinterher auch aufzuführen. Aber auch das fand unermeßliche Schwierigkeiten, obwohl der Intendant es wollte, obwohl einige Leute in der Nähe des Königs es wollten, ja obwohl am Ende der König selbst es wollte. Es fand sich, daß der Hauptschauspieler für den Beerschen gewonnen war und die Achseln zuckte zur Erlernung eines neuen Struensee. Küstner war außer sich über die unterirdische Macht, der er ohnmächtig gegenüberstand. Erst nach langer, langer Not zwang ich jenen Schauspieler; mein Stück wurde gegeben und hatte den glücklichsten Erfolg. Nach einigen Vorstellungen aber erkrankte der Schauspieler und wurde erst wieder gesund, als er den Beerschen Struensee wieder spielen durfte'.[1] Ein Vorfall, wie dieser, gibt im kleinen das

[1] Heinrich Laube, Erinnerungen 1810—1840. S. 388—89.

getreue Abbild dessen wieder, was Wagner in der Folge im Großen mit seinen Werken in Berlin zu erleben hatte. Der ‚fliegende Holländer' gelangte erst nach Jahren zu einer Berliner Aufführung: ‚ich konnte den Erfolg nicht anders als durchaus günstig betrachten; dennoch verschwand die Oper sehr bald vom Repertoire'. Die Berliner Aufführung des ‚Rienzi' verzögerte sich bis in das Jahr 1847; die öffentlichen Stimmen hatten jede Möglichkeit ihres Erfolges im voraus nach Kräften untergraben; Meyerbeer war ‚höchst eilig abgereist' usw. Unleugbare Erfolge von Wagners Werken wurden in der deutschen, wie in der französischen ‚Presse' entweder verschwiegen, oder doch solange als möglich der Name des Autors entstellt und statt dessen der Name Meyerbeers eingeschwärzt, selbst in Blättern, die, wie die Schlesingersche ‚Gazette musicale' oder die mehrgenannte Stuttgarter ‚Europa', sich ihm früher wohlgesinnt bewiesen hatten. Eine Dresdener Korrespondenz des Journal des Débats vom Oktober 1845 bringt die Notiz: ‚Au Théâtre Royal de notre capitale on travaille activement à la mise en scène d'un opéra en cinq actes (*sic*) ayant pour titre ‚Tannhäuser' et donc la musique est de Mr. Robert (*sic*) Wagner, élève de l'illustre Meyerbeer'.[1] Eine fernere Korrespondenz ergänzt die vorstehende Nachricht auf die folgende Weise: ‚La nouvelle œuvre de M. Wagener (*sic*) a été accueillie par notre public avec le plus grand enthousiasme. L'auteur a été appelé sur la scène après chaque acte, et lorsque le spectacle a été fini, tous les membres de l'orchestre et plus de deux cents jeunes gens se sont rendus processionellement, chacun muni d'un flambeau, à la maison où demeure M. Wagener (*sic*) et ils ont exécuté sous les croisées de ce jeune compositeur une sérénade composée de morceaux choisis dans ses ouvrages et dans ceux de M. Meyerbeer'. Daß die Erwähnung von Wagners Hervorruf nach allen fünf (!) Akten seines Tannhäuser, sowie die Fabel von einem ihm gebrachten Fackelzuge nach der Aufführung lediglich der Geschäftigkeit des Meyerbeerschen internationalen Preßbüreaus ihre Entstehung, beziehungsweise Erfindung verdankt, liegt ebenso auf der Hand, wie die Absichtlichkeit der Namensfälschung, unter beständiger Hereinziehung des ‚illustre Meyerbeer'. Zu gleicher Zeit tischt die ‚Europa' (A. Lewald) ihren Lesern die folgende Nachricht über das Dresdener Ereignis auf: ‚Man schreibt uns aus Paris: Tannheuser (sic!), die neue Oper von Wagner, hat zu Dresden am 23. Oktober allgemeinen Beifall erlangt. Der Komponist ist einer der Lieblingsschüler Meyerbeers und will, wie sein Meister, für die französische (!) Oper schreiben . . .'[2] Es ist dies dieselbe Methode, welche i. J. 1850 beim ersten Hervortreten des Lohengrin, von der namhaftesten Berliner Musikzeitung eingehalten wurde, die bei aller ‚systematischen Inundation', welche die Kanzellisten des großen Maëstro mit ihren Notizen über den ‚Propheten' in jeder Wochennummer zustande brachten, in ihrem ganzen Jahrgang nach W. Tapperts genauer Prüfung nur fünfmal ganz kurz des ‚Lohengrin' gedenkt, zweimal mit unkenntlich gemachtem Titel (‚Longrie' und ‚Longnin'), einmal mit Verschweigung des Komponisten; sodann mit Erwähnung einer Ehrengabe, welche — Liszt bei der Aufführung empfing, und endlich mit der — unwahren — Meldung von dem geringen Erfolge der Novität.

Der ‚Lieblingsschüler Meyerbeers' war somit buchstäblich zur ‚eisernen Maske' geworden, unter welcher die lebendige Erscheinung des großen Wegebahners, wenn es irgend anginge, lebenslänglich schmachten und dazu verurteilt sein sollte, vor der Öffentlichkeit seinem wahren Antlitz nach verborgen zu bleiben. Der nicht erst in diesem Jahr — 1904 — verstorbene Wiener Hofrat Hanslick (‚gestorben in diesem Jahr' hätte, von ihm gesagt, etwa nur den Sinn der Aufschrift gewisser alter Bücher ‚gedruckt in diesem Jahr') drängte sich

[1] Georges Noufflard, R. Wagner II, S. 9, bemerkt dazu treffend: Sans doute un ami de Wagner eût su qu'il ne s'appelait pas *Robert* et que ‚Tannhäuser' n'a que *trois* actes. On est donc conduit à attribuer l'insertion de ces correspondances au désir qu'avait *Meyerbeer* de faire croire qu'il . . . faisait école en Allemagne. — [2] Vgl. R. Oesterlein, Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek II, 108.

seinerzeit nach dem ‚Tannhäuser', als junger Musikenthusiast aus Meyerbeers Schule, mit seinen zweideutigen Lobeserhebungen an Wagner heran. Dessen ablehnendes Schreiben vom 1. Januar 1847[1] ist ein Musterstück von Taktgefühl und eingehender Widerlegung derjenigen banalen Irrtümer, mit welchen von jener Seite andauernd gegen ihn operiert wurde. ‚Was mich um eine Welt von Ihnen trennt, ist Ihre Hochschätzung Meyerbeers', heißt es in jenem privaten, nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Schreiben. Für den Empfänger desselben war mit dieser Erklärung der Ausgangspunkt einer konsequent durchgeführten Feindschaft gegeben, die vor den giftigsten Waffen der Entstellung und Verleumdung nicht zurückschreckte. Die Aufdringlichkeit jener Meyerbeerschen Preßagenten forderte endlich nachdem er lange genug damit gezögert! mit Notwendigkeit auch einen öffentlichen Protest gegen diese Zusammenstellung mit seinem äußersten polaren Gegensatz heraus, wie er im ersten Teile von ‚Oper und Drama' sich kundgibt. War und blieb es ihm doch eine der widrigsten, steht wiederholten Erfahrungen, sich in seinen reinsten und höchsten künstlerischen Leistungen mit dem raffinierten Ausbeuter des öffentlichen Kunstverfalles auf eine Stufe gestellt zu finden, als habe sein bewußt reformatorisches Schaffen mit jener Verzerrung des ihm vorschwebenden Kunstideals nur das Mindeste gemein. ‚Ich kann als Künstler vor mir und meinen Freunden nicht existieren, nicht denken und fühlen, ohne meinen vollkommenen Gegensatz zu Meyerbeer zu empfinden und laut zu bekennen. Es ist dies ein notwendiger Akt der vollen Geburt meines gereiften Wesens, und — so Gott will — gedenke ich Manchem damit zu dienen, daß ich diesen Akt mit solchem Eifer vollziehe.'

Als es unmöglich geworden war, den gewaltigen Neuschöpfer noch ferner mit künstlicher Namensentstellung als élève de Meyerbeer im Dunkel zu erhalten, war die Taktik nur noch: Zurückhalten und Verschweigen. Die Parole dazu gab der Mann selber, um dessen willen Wagner in Paris als ‚Lieblingsschüler Meyerbeers' ruhig hätte verhungern können. Er zitterte innerlich vor ihm und suchte sich und andere zu überreden, daß er nicht existiere. Sein eifriger Verehrer, Blaze de Bury, berichtet, schon der bloße Name Wagners habe ihn erblassen gemacht: ‚er konnte ihn nicht aussprechen hören, ohne eine unangenehme Empfindung zu verraten, und nur durch eine hervorbrechende Erwiderung konnte man die Enthüllung seiner wahren Gesinnung erraten'. Im Jahre 1853 fand sich der russische Komponist Alexander Serow in Baden-Baden mit Meyerbeer zusammen. Die Wiesbadener ‚Lohengrin'-Aufführung stand bevor; Serow verriet seine Absicht daran teilzunehmen. ‚N'y allez pas', sagt Meyerbeer hastig, ‚ce serait du temps perdu'. Aber Serow ging dennoch und ersah, der illustre Komponist des Propheten habe nicht so sehr Grund, für andere, als für sich selbst besorgt zu sein.

[1] Vgl. Band II[1], S. 176/179.

Namenregister.

Aachen 74 A. (‚der bethlehem. Kindermord').
‚Abend, ein glücklicher', Kunstnovelle 420.
‚Abendzeitung' (Dresden) 61. 63 A. 67. 71 A. 99 A. 103 A. 108 A. 120 A. 123 A. 126—27 A. 164 A. 198 A. 200 A. 234 A. 259 A. 260 A. 264 A. 265 A. 379 A. 389 A. 400. 401—2. 414. 421. 422. 500. 511.
Académie Royale de Musique 352. 414.
Achilleus 47. 92. 103.
‚Achilleus' (projektiertes tragisches Drama) 92.
Ada (in den ‚Feen') 187—91.
Ada (in der ‚Hochzeit') 166. 169.
Adam 299. 315. ‚Postillon v. Longjumeau' 308 A. 309. 506. ‚Zum treuen Schäfer' 506.
‚Les adieux de Marie Stuart' 497.
‚Adolfine' (Pseudonym v. Sophie Wagner, geb. Wendt) 109 A.
Adriano (‚Rienzi') 304 A. 309—310. 322. 447. 451. 453. 458. 465.
A dur-Sonate für Klavier 496—97.
d'Agoult, Gräfin 25 A.
Ägypten 488.
Aias 92.
Alberich 311 A.
Albrecht, Dr. 33.
Albrecht, Sophie, Schauspielerin 37.
‚De Alcestide Euripidea' (Adolf Wagner) 24.
Alexander d. Gr. 47.
Alexander I. v. Rußland 52.
Alexanderstraße (Riga) 299. 300. 505.
‚Allg. deutsche Biographie' 344 A. 509.
‚Allgemeine Literatur-Zeitung' (Halle) 110 A.
‚Allgemeine musikalische Zeitung' (Leipzig) 147. 151. 177 A. 179. 197 A. 234 A.
‚Allgemeine Musikzeitung' (Berlin) 189 A. 283 A. 351 A. 355 A. 449 A. 503.
‚Allgemeine Zeitung' (Augsburg) 36 A. 56 A. 79 A. 87 A. 341 A. 347 A. 363. 375 A. 511 A.
‚Allgemeine Zeitung' (München) 503 A.
Algier 149. 360.
Almrich 175.
Alpen 9 A.
Alt, Pastor in Eisleben 80.
Altenburg 13. 117. 486.
Altmann, Dr. W. 413 A. 416 A. 423 A. 426 A. 442 A. 445 A.
Altmarkt (Leipzig) 52.
Altranstädter Friede 13. 485.
Amalie, Prinzessin v. Sachsen 461.
Amenaide (‚Tankredi') 62.
Amerika 114. 149.
Amthor, Stud. (‚Saxone') 139.
Anna (urspr. Name der ‚Senta' im ‚fl. Holländer,) 378.
Anders, E. Konservator an der Pariser Bibliothek 341. 342. 346. 347. 374. 392. 394 A. 404—5. 406—7. 429. 459. 509—10.
Ansietten, Geh. Rat v. 68.
Anton, Prinz (später König) von Sachsen 35. 130.
Apel, August 26. 28. 101. 147. 492. ‚Der Freischütz', ‚das stille Kind' 27. ‚Polyidos' 26. 101. ‚Die Aitolier': 101. ‚Kallirrhoë': 101. ‚Metrit' 28.
Apel, Guido Theodor (Sohn des Vorigen) 146. 206—7. 208. 239. 266. Schauspiel ‚Kolumbus': 228.
Apelsches Haus (Leipzig) 32. 35.
Apollonius Rhodius 344 A.
Apsarasen 188 A.
Apulien 430—31.
Arc de l'Etoile (Paris) 389.
Arc de Triomphe (Paris) 336.
‚Ardinghello' (Heinse) 201—2.
Arendal (Norwegen) 328.
Arier (u. Semit) 9—10 A. (alt-arische Heroen 86).
Arindal (in den ‚Feen') 187—91. 227.
Arindal (in der ‚Hochzeit') 166. 169.
Ariosto 110. 491.
Arischer Urstamm 9 A.
Aristoteles 489.
Armitstead, James, Kaufmann in Riga 317.
Arnau (bei Königsberg) 326.
Arndt, Kupferstecher 46 A.
Arnold'sche Verlags-Buchhandlung (Dresden) 405. 411. 510.
Arnstadt 485.
Artern (Thüringen) 41.
‚l'Artiste' 395.
Aschendorff 406 A.
Asher & Co. (Berlin) 427 A.
Äschylus 101 A.
Ashton-Ellis, William 357 A. 384 A.
‚Attente' (Victor Hugo) 348. 404.
Auber 121. 185. 204 A. 277. 299. 353. 376. 434—35. ‚Maurer und Schlosser': 124. 125—26. 161. 184. 228. 246. 259. 260. 291. 293. 309 A. 435. 506. ‚Fra Diavolo': 184. 228. 246. 247. 308 A. 309. 312 A. 323. 506. ‚Der Maskenball': 197. 200. ‚Der Liebestrank': 225. ‚Lestocq': 244. 247. 501. ‚Domino noir': 353 A. 425. ‚Die Krondiamanten' (diamants de la couronne) 353 A. 435. ‚Zanetta' 436 A.
‚Augenblick, ein' (Lustsp. v. Adolf Wagner) 29. 30.
Augsburg 106. 147. 183 A. 241.
Augsburger ‚Allgem. Zeitung' 36 A. 56 A. 79 A. 87 A. 341 A. 375 A. 511 A. Heine's anonyme politische Korrespondenzen für dieselbe: 363.
August II. der Starke, König v. Polen, Kurfürst v. Sachsen 484. 485. 486.
August III. (König v. Polen) 486.
Augusta, Prinzessin von Sachsen 70. 461.
Augustenburg, Neu-(Schloß) 36 A.
Aumale, Herzog v. 511.
Avenarius, Cäcilie, geb. Geyer 60. 65. 66. 78. 83. 84—87. 93 A. 96. 98. 108. 143. 147. 332, 370. 371—72. 373. 416—17. 429. 438 A. 439 A. 440. 442 A. 443. 450 A. 462 A. 463. 465. 467 A. 468 A. 469 A. 473. 491.
Avenarius, Eduard 329 A. 332/3. 335. 340. 341. 346. 369. 370. 371/3. 395 A. 398—99. 416—17. 420. 426. 427 A. 429. 438 A. 439 A. 440. 442 A. 443. 450 A. 454. 459. 460 A. 462 A. 463.
Avenarius, Ferdinand 36 A. 56 A. 79 A. 84 A. 87 A. 105 A. 234 A. 244 A. 267 A. 417. 419 A.
Avenarius, Max 416. 450. (‚Marel').
Avenue de Meudon, Nr. 3 (Wagners Wohnung in Meudon bei Paris) 408 A. 416. 421.
Axenfeld 373.

Bach, Heinrich 12.
Bach, Joh. Sebastian 3. 4. 10. 172. 197. 203. 301. 376. 484. 485. 486.
Bädeker 406 A.
Baden-Baden 403. 514.
Badische Landeszeitung, neue 503 A.
Bailey-Fahrenkrüger 492.
Balde 311 A.
Balzac, Honoré de 351.
Bamberg 115 A.
Banck, Karl 257. 268.
Bandello 29.
‚Bärenfamilie, die glückliche' 299. 503.
Bärmann, Übersetzer v. Bulwer's ‚Rienzi' 280.
Barrière St. Dénis (Paris) 335.

Barthel, Gottfried Karl 34. 37.
Bastille (Paris) 335.
Baudius, Heinrich 19.
Bautzen 52.
Bavière, Hôtel de (Leipzig) 173.
Bayreuth 6. 24. 57. 115 A. 116 A. 148. 154. 247. 355. 471 A. 494. 509 A.
Bayreuther Festspielhaus 5. 6. 289. 355. 471 A.
‚Bayreuther Blätter' 5 A. 10 A. 82 A. 92 A. 140 A. 214 A. 224 A. 283 A. 293 A. 307 A. 319 A. 357 A. 378 A. 411 A. 425 A. 430 A. 431 A.
‚Bayreuther Festblätter' 357 A.
‚Bayreuther Taschenbuch' 285 A. 328. 403. 492. 497. 511 A.
B dur-Ouvertüre (mit d. Paukenschlag) 132. 133. 134. 143.
B dur-Sonate Op. 1. 143. 146. 494/5. 496. 497.
Beck, Christian Daniel 21. 24. 34.
Beer, Michael (‚Struensee') 512.
Beethoven 4. 6. 31. 111. 112. 114. 117—18. 121. 131—32. 154—55. 160. 176. 220. 303. 355. 356. 376. 384. 385. 459. 487. 488. 494. 497. 508. Symphonien: 32. 112. 118. 160. 243. II. Symphonie 495. Eroica: 157. 162—63. 488. 496. C moll-Symphonie: 157. 321—22. 488. 496. Pastoral-Symphonie: 115. 488. A dur-Symphonie: 157. 159. 179 A. 420. 496. IX. Symphonie: 131—32. 133. 145. 160. 256. 354/5. 356. 494. 496. 507. Missa solemnis (D dur) 160. Ouvertüre zu ‚König Stephan: 178. ‚Coriolan'-Ouvertüre: 496. ‚Egmont'-Musik: 112. ‚Fidelio': 160. 164. 184. 229. 230. 241. 325. 504. 506. ‚Adelaide': 395. ‚Die Schlacht von Vittoria': 231. 232. Quartette 160. (121). Klavier-Sonate (Op. 110) 496.
‚Beethoven' (v. Richard Wagner) 491.
Beethoven-Biographie (Projekt Wagner's) 404—5. 406. 411. 509/10.
‚Beethoven, eine Pilgerfahrt zu' 112. 160. 161—65.
Belgien 40. 149.
Belgische Revolution 124.
Belgiojoso, Fürstin 363 A.
Bellevue 408 A.
Bellini 200. 201—2. 203 A. 204 A. 293—94. 299. 301. 309. 310. 315. 397. ‚Romeo und Julia' (I Montechi e i Capuleti): 178. 200—1. 228. 233. 245. 291. 292. 298. 308 A. 425 A. 497—99. 501. 504. 506. ‚Norma': 225. 226. 248 A. 276. 289. 293. 295—96. 298. 308 A. 504. 506. ‚Puritaner': 276. 504.
‚Bellini, Ein Wort zu seiner Zeit' (Aufsatz Wagner's) 293—295.
Belvedere (Dresden) 461 A.
Bem, polu. General 151.
Benewitz, Anna 12. 483. 484. 486.
Benewitz, Ernst 12. 184. 485.
Bennedorf (bei Altenburg) 426.
Beys (= Peps, Wagners Hund) 450.
Beresford, James 114 A.
Berezina 51.
Bergmann'scher Flügel (Riga) 300. 310.
Bergschenke, obere (Teplitz) 446.
‚Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes' 159.
Berlin 3. 18 A. 28 A. 24. 39 A. 74 A. 75. 95. 106. 120. 154. 178 A. 185 A. 256. 286. 287. 416. 423—24. 426—28. 442. 464. Wagner in Berlin: 263—68. 280. 439. 478.
Berliner Hof 424.
‚Berliner Tageblatt' 380 A. 381 A.
Berlioz 350—51. 357. 386. 396. 397 A. 411. 414. 435. 446. 447 A. ‚Romeo und Julia': 351. Phantastische Symphonie: 351. Juli-Symphonie: 435—36. ‚Traité d'instrumentation': 357. ‚Musikal. Reise durch Deutschland': 387. 447 A.
Bernardini, L. 359 A.
Berthold, Mme. 265.
Bertz (Berthis), Johanna Rosina, Wagner's Mutter 36. 487. 488. Vgl. Johanna Rosina Wagner.
‚Bethlehemit. Kindermord' (von L. Geyer) 71—72. 74. 75.
Bethmann, Georg (Sänger) 247 A.
Bethmann, Heinrich (Theaterdirektor) 216. 217. 233. 245. 247. 248.
Bethmann'sche Truppe 217. 221.
Beust, Karl Louis v., Staatsminister 139.
Bibliothèque Impériale (Nationale) zu Paris 340. 341.
‚Bianca und Giuseppe' (oder ‚die Franzosen vor Nizza') siehe: ‚Die hohe Braut'.
Bierey, Gottlob Benedikt, Musikdirektor 44. 45 A. 72. 75. 76.
Bierey, Königl. Stenograph 461 A.
Bilsesche Kapelle (Berlin) 154.
Birchpfeiffer, C. (‚der Glöckner von Paris') 312.
Bismarck-Schönhausen, Bernhard v. 139.
Bitterfeld 139 A.
Blanc, L. G. 110 A.
Blanchard, Henri 396.
Blasewitz (bei Dresden) 85.
Blaze de Bury 514.
Blücher 52. 56.
Blum, K. (Singspiel: ‚Mary, Max und Michel') 288. 293 A.
Boccaccio 25. 489. 490. 491. ‚Decamerone', ‚Fiammetta': 490.
Bode, Sänger 178.
Bodrow, Michael Iwan 299.
Bodrowsches Haus (Riga) 299/301. 505.
‚Bohemia' 164 A.
Böhler, Dem., Schauspielerin (nachmals Frau Devrient) 70 A. 108.
Böhmen 17 A. 54. 55. 165. 241.
Böhmische Hornbläser (Riga) 308.
Boieldieu 124. 201 A. 353. 376. ‚Johann von Paris': 183. ‚Weiße Dame': 124. (183). 247. 289. 291. 308 A. 501. 506.
Bois de Boulogne 335.-336.
Bolderaa (bei Riga) 298.
Bondini, Pasquale 32.
Bonn a. Rh. 341. 342. 374 A. 384. 509.
‚Börsen-Courier' (Berliner) 503 A.
Bosard, Alons (Schauspieler) 287 A.
Bösenberg (Schauspieler) 62.
Bosse, H. J. 104 A.
Böttiger, K. A., Hofrat 62. 74. 104 A. 313 A. ‚Nekrolog L. Geyers' 41. 58. 61 A. 67.
Boulevards, Pariser 161. 335.
Boulevard des Italiens 360. 365.
Boulogner Gehölz (bois de Boulogne) 335. 336.
Boulogne-sur-mer 330—32. 333. 334. 335.
Bovet, Alfred (Valentignes) 303 A. 345 A. 401 A. 415 A.
Brackel, Harald v. 292 A. Volkshymne (‚Nikolai'): 293. 301. Gesang am Grabe (Julie Holteis) 318.
Brandt, Karoline (nachm. Gattin Karl Maria v. Webers) 69.
Braunschweig 44. 122. 131. 231. 233.
‚Braut, die hohe' (Nebentitel: ‚Bianca und Giuseppe', oder: ‚die Franzosen vor Nizza') 272. 277. 313. 451—452. 503.
‚Breite Weg, der' (Magdeburg) 221. 250.
‚Breiter Weg' 34, Wagners Hauptwohnung in Magdeburg 221 A.
Breithaupt, Rudolf M. 494. 495. 496—497.
Breitkopf u. Härtel 25. 143. 151. 484 A. 489.
Brentano, Clemens 21.
Breslau 24. 44. 45. 61. 72 A. 72. 74 A. 75. 81. 95. 106. 171. 173. 231. 233. 260. 363 A. 395 A. 500.
Brißler F. 306 A.
British Museum (London) 507.
Brix 374. 375. 392. 403.
Brocci, Restaurant (Paris) 362.
Brockhaus, Friedrich Arnold 27. 55. (109). ‚Konversations-Lexikon' 27. Zeitschrift ‚Urania' 27.
Brockhaus, Friedrich (Sohn des vorigen, Schwager Richard Wagners) 108. 120. 121. 128. 129. 159. 225. 238—39. 249. 250 A. 256. 272. 282. 346. 361. 370. 402. 405. 416. 438. 462. 492.
Brockhaus, Heinrich 250 A.
Brockhaus, Prof. Dr. Hermann (Schwager Richard Wagners) 77. 249. 250 A. 256. 282. 438. 440. 462. ‚Märchensammlung des Somadeva' 187 A.
Brockhaus, Luise, geb. Wagner 120. 147. 238. 290. 361. 370. 371. 438. 440. 462. 492. Vgl. Luise Wagner.
Brockhaus, Marianne 147.
Brockhaus, Ottilie, geb. Wagner, 250 A. 256. 282. 438. 440. 462. Vgl. Ottilie Wagner.
Brody 373.
Brown, Mary Anna 506.
Brühl, Heinrich Graf v. (Günstling Friedrich Augusts II.) 486. 487.
Brühl (Straße in Leipzig) 17. 36. 47. 52. 56. 107. 128. 491.
Brümmer, ‚Deutsches Dichterlexikon' 30 A. 175.
Bruno Nolano 499 A.
Budäus, Iduna (verm. Laube) 174 A. 360. 361 A.
Buenos-Ayres 403.
‚Bühnenschwarm, der' (Adolf Wagner) 29. 30.
Bull, Ole 298.
Bülow, Hans v. 357 A.
Bulwer, E. L., Roman ‚Rienzi', 200. 304 A.
Bünau, Rudolf v. 14.
Bureau de Musique (C. F. Peters) 141.
Bürger, ‚Lenore' 465.
Bürkner 484 A.
‚Bürgermeister v. Saardam' 76.
Burmeister, Schauspieler 64.
Burns, Robert 499.
Burschenschaft 139. 171. 173.
Bury, Blaze de 514.
Byron 412. ‚Manfred', deutsch v. Adolf Wagner: 29.

Calais 102.
Calderon 113. 242. ‚Dame Kobold': 113. ‚Das Leben ein Traum': 119.

Cambray, Place (Paris) 336.
Campe (Hoffmann &) 363.
Campo vacchino (Rom) 453.
Canow, Friedrich, Hofschauspieler 60.
Canto Spianato (Pseudonym Wagners) 224 A. 502.
‚Caporal, le petit' (Wirtschaft bei Boulogne-sur-mer) 332 A.
‚Caprices esthétiques' (‚Grillen aus dem Tagebuche eines armen Musikers') 420.
Capua 430.
Cäsar, Julius 47. ‚Jahrbücher', durch Ad. Wagner übersetzt: 21.
‚Cäsar, Julius' (Shakespeare) 119. 121—22. Dorns Ouvertüre dazu: 122. 152.
Cassel, siehe: Kassel.
Castil-Blaze 414.
C dur-Ouvertüre 146. 151. 247.
C dur-Symphonie 151. 156—59. 161—62. 176—79. 226. 236.
Cerf, Kommissionsrat 264. 265. 266. 267.
Chalons 438.
Chamberlain, S. Houston 153 A. 209 A. 212 A. 307 A. 412 A. 425 A. 428. 433 A. 500 A.
Chamisso (‚Musenalmanach') 314 A.
‚Champagnermühle' (bei Sardvigen) 328.
Champs élysées (Paris) 335. 336. 394.
Cherubini 104. 204 A. 351. ‚Der Wasserträger' 104. 183. 184. 228. 309 A.
Chopin 206. 408. 411.
Christ, Schauspieler 55. 61.
Christiani, Mme. (Sängerin) 223 A. 228 A.
Christiania 328 A.
Cirque Royal (Magdeburg) 247 A.
Cité (Paris) 336.
City (London) 329.
Cleemann, Matthes 36 A.
Code Napoléon 45. 46. 488.
Codex diplomaticus Columbi 492 A.
Colmen (Kulm) in Sachsen 12. 483. 484. 485
Columbus 492.
‚Columbus', Apelsches Schauspiel 228.
‚Columbus'-Ouvertüre 228 bis 229. 247. (Magdeburg). 235—36. (Leipzig). 301. (Riga). 359. 395 bis 398. 422. (Paris).
Columbus 344 A.
Compton Street, Old (London) 507.
Concerts Musard 354.
Concerts Vivienne 354.
Conservatoire (Paris) 354. 355. 356. 359. 402. 405.
Constable, Archibald 506.
Cornelius Nepos 98.
Cottasche Verlags-Buchhandlung 405. 492 A.
Courtille (Vorstadt v. Paris) 366 A.
Coventgarden-Theater (London) 102.
Coxe, ‚Geschichte des Hauses Österreich' 492.
Creuzer, Georg Friedrich (‚Symbolik') 104. 313 A.
Crusca, Academia della 110.
Cube v., Oberfiskal (Riga) 318.
Cunningham, Allan 499 A.
Cyriax, Julius 491. 507.
Czerny 132.
Dahlen (i. Sachsen) 14. 483. 486.
Daland (im ‚fl. Holländer', vorher: Donald 378. 413. 468.
Damianshain 12 A.
Damm, Lusat 139.
Daniel Stern (Pseudonym der Gräfin d'Agoult) 25 A.
Dannreuther, Edward 142 A.
Dantan 389.
Dante 25. 110. 212. 489—90. 491. ‚Divina Commedia' 490.
Darmstadt 120.
Davoust, Marschall 45—46.
D dur-Polonäse Opus 2. 143. 146.
Degelow, Student (‚Lusate' 138. 139.
Delacroix, Eugène 351 A.
Delaroche, Paul 345. 346. 361. 422.
‚De la musique allemande' 383. 508.
‚De l'Ouverture' 393.
Delsenthal, Dem. (Sängerin) 223 A.
Dessoir, Schauspieler 260.
Dessoir, Mme., geb. Reimann 259—60.
Dettmer, Wilhelm 448. 459.
‚Deutsche Kunst und deutsche Politik' 491. 493 A.
‚Deutsches Musikwesen, Über' 10—11. 507. 508.
‚Die deutsche Oper' (Artikel a. d. J. 1834 202—05. 503.
Devrient, Eduard 286. 502.
Devrient, Wilhelmine Schröder D., siehe: Schröder-Devrient.
Devrient, Mme., geb. Böhler 70 A. 108.
Diabelli 351 A.
Didot, F. A. 342. 343. 344.
Dietsch, Pierre (‚Le vaisseau fantôme') 411 A. 442.
‚Diriqieren, Über das' 162. 163 A.
D moll-Ouvertüre 146. 151.
Döbbelinsche Schauspielergesellschaft 31. 44.
Döhler 465.
Dohm (Kriegsminister) 23.
Domkirche (Riga) 285 A.
Donau 284 A.
‚Donauweibchen, Das' 99.
Donizetti 139 A. 379. 388. 397. 434. 459. ‚Favorite': 388 A. 399.
Dorn, Heinrich 120. 121. 126. 131. 132—34 (Paukenschlag-Ouvertüre). 143. 146. 152. 205. 229. 269—70. 271. 283 A. 285. 296—97. 301. 309. 310. 311. 318 319. 324. 325. 326. 474 A. 478. ‚Die Bettlerin': 120. ‚Festouvertüre' (zu ‚Julius Cäsar'): 122. 152. ‚Der Schöffe von Paris': 289 A. 311—312. 325. 506. ‚Aus meinem Leben' 133 A. 326 A. ‚Ergebnisse aus Erlebnissen' 148 A. 310 A. 318 A. 325 A. 326 A.
‚Dors mon enfant' 348. 404.
Dorus-Gras, Sängerin (Paris) 408.
Dotzauer, Violoncellist 416.
Drach, William (Pseudonym Wagners) 268. 502.
‚Dramaturg. Blätter' (Beilage zum Rigaer, Zuschauer') 291 A. 292 A. 293.
Dräseke, Felix 355.
‚Dreadnought, The' 329.
Dreiengelstraße (Magdeburg) 221.
Dresden 24. 32. 35. 46. 47. 51. 52. 53. 58—106. 113. 122. 127. 128. 139 A. 151. 280—83. 323. 344. 345. 369. 387. 391. 400. 406. 417. 436. 437. 440—41. 443. 444. 446—77. 485. 486. 487. 488. 492. 497.
Dresdener Akademie 345.
‚Dresdener Anzeiger' 103.
Dreßler (Kreuzschüler) 104 A.
Dubarry 408. 409.
Dübner, Dr. F. 345 A. 395 A.
Düesberg 433 A.
Dumanoir (‚la descente de la Courtille') 366.
Dumas, Alex. 351 A.
Dumersan 340. 341. 349. 364—65 366.
‚Du métier de virtuose et de l'indépendance des compositeurs' 384. 393.
Düna 284. 298. 327.
Dünabrücke 284.
Düna-Zeitung 318 A.
Duncker, A. 489,
Duponchel, Direktor der großen Oper 339 A.
Duprez 408.
Durand, Schauspieler 72 A. 74 A. (als ‚Maler Klaus').
Dürer, A. 8.
Duroc, Großmarschall 52.
Düsseldorf 235. 293 A.
Dustmann, Luise (geb. Meyer) 148.

Eberhardt, Joh. Christian 486.
Eberhardtsches Haus (Eisleben) 50.
Eberwein, Musikdirektor 474 A.
École des beaux arts 422.
E dur-Symphonie 215—20.
Egon v. Fürstenberg 485.
‚Eiche, zur' (Schönau bei Teplitz) 443.
Eichberg, O. 157. 158. 162 A. 403 A.
Eichberger (Tenorist) 234. 265.
Eichel, Gottlob Friedrich 8. 15. 31. 487.
Eichel, Johanna Sophia 8. 15. 16. 483. 487.
Eichhorngasse (Würzburg) 195 A.
‚Eidgenössische Zeitung' (Zürich) 405 A.
Einsiedel, Kabinettminister 95. 130.
Eisenach 484.
Eisenacher ‚Wagner-Museum' 98. 141 A. 197 A. 357 A.
Eisleben 41. 42. 65. 79—81. 83. 87. 487.
Elbe 85. 284 A.
‚Elegante Welt, Zeitung für die' 171. 173 ff. 177. 178. 197. 202. 205 A. 360 A. 465—66. 475.
Ende, Präsident v. 128.
‚Ende, Das, eines deutschen Musikers in Paris' 317. 393/95.
England 102. 149. 330. 406.
‚Engländer, Neue Reisen der' (Adolf W.) 493.
‚Enzio'-Ouvertüre:
Ephraim Stzig 18.
‚Erasmus' (v. Adolf Wagner) 24.
Erfurt 44.
Eril (im ‚flieg. Holländer') vorher: Georg 378. 413. 468.
Erkel, Ratsbaumeister 129.
Erlangen 23.
Ermlitz (Apelsches Landgut) 266.
Ernst, Mme. (Sängerin) 287. 289.
‚Erntefest, Das' (v. L. Geyer) 24.
Erzgebirge 273 A.
Eßlär 32 A.
Esterhazy, Fürst 47.
Ettlinger, Porträtmaler (München) 71 A.
Eulenstein, Diakonus 55.
Euripides 101 A. ‚Alkestis': 24. ‚Medea': 295.
‚Europa', Chronik der geb. Welt (Red. A. Lewald) 174. 278. 285 A

313. 314 A. 380. 389 A. 404. 413. 513.
‚Europa, Das junge' 171. 173 f. 174.
‚Euterpe' 152. 177.
Entritzsch (Klavierschenke) bei Leipzig 147.

Fabricius, Schauspieler 43.
Fahrenkrüger (Baileys) 492.
Falcon, Dem. (Sängerin a. d. großen Oper zu Paris) 272 A.
Falk, Johannes 23. 24. ‚Helden', ‚Gräber zu Kon' 23.
Fantasie Fis moll 12/8 Takt 143. 146. 495—97.
Faubourg Poissonnière 363.
Faubourg St. Germain (Paris) 25 A.
‚Faust'-Ouvertüre 35, 57. 358. 59. 395. 396.
‚Faust'-Symphonie (projektierte) 357.
‚Feen, Die' 165. 166. (180). 186—91. 192. 194. 195—200. 212. 215. 216. 226. 227. 235 240. Ouvertüre 194. (Magdeburg): 225. 227. (Leipzig): 236. Münchner Aufführung (1886): 199.
Fels, Joachim (Th. Hagen) 363 A.
Ferber, Karl Friedrich 19.
‚Ferdinand zur Glückseligkeit' (Loge in Magdeburg) 221.
Feski, J. (Pseudonym für Sobolewski) 274.
Fétis 354. 405.
‚Feuerkugel', am Neumarkt (Leipzig) 15.
Fichte 21. 22. 24.
Fink, Gottfried W. 147. 151 A. 172 A. 179.
Fischer, Wilhelm, Chordirektor (Dresden) 93. 153. 154 A. 281. 288 A. 346 A. 352. 400. 401 A. 406 A. 415 A. 421. 422. 426. 433. 441. 446. 447. 449. 451. 452. 453 A. 459. 470 A.
Fischers Restauration (Leipzig) 139.
Fis moll-Fantasie 12/8 Takt 143. 146. 495—97.
Fleischer, Ernst 492. 493. 500 A.
Fleischergasse (Leipzig) 57.
Fleming, Paul 284 A.
Flotow, Friedrich v. (‚Naufrage de la Méduse', ‚Martha', ‚Stradella') 318.
Foucher, Paul 411.
Fouqué, Friedr. Baron de la Motte 25. ‚Undine' (ins Italienische übersetzt durch Adolf Wagner 25. ‚Sigurd' 70.
Fourcaud, Louis Graf 357 A.
Forkel 406.
Fra Bartolommeo 508.
Frankfurt a. Main 242. 309. 438. 501.
Frankfurt a. d. Oder 313.
‚Frankfurter Zeitung' 300. 503 A.
Franklin, Benjamin 492.
Frankreich 3. 27. 40. 149. 330—31. 360. 363 A. 487. 488. 490.
Franz II. 488.
‚Franzosen (die) vor Nizza, s. ‚Die hohe Braut'.
Frauengasse (Dresden) 75.
Frege, Livia geb. Gerhard 178 A. Vgl. Livia Gerhard.
Frege, Dr. jur. Woldemar 179 A.
Frege, Stadthauptmann 129.
Freiberg (Sachsen) 474 A.
Freigedank, Karl (Pseudonym Wagners) 502.
Freimüller, Tenorist 241. 247 A. 250, 252. 256. 501.
‚Freimütige, Der' 42 A. 45 A. 61 A.
‚Freischütz, Der' An das Pariser Publikum' 410.
‚Freischutz, le. Bericht nach Deutschland' 414 A.
‚Frères provenceaux' (Pariser Restaurant) 449 A.
Freudenfeuer, W. (Pseudonym Wagners) 413. 502.
Frey, Rosalie, geb. Marbach 214 A. 502.
Freytag, Gustav 11 A.
Friderici, Hofdame 461.
Friedländer, L. 344 A.
Friedrich, Prinz von Sachsen (= Friedr. Aug. II., König von Sachsen.)
Friedrich II. von Hohenstaufen 430—31.
Friedrich II., der Große, König v. Preußen 4. 18. 44. 424. 486. 487.
Friedrich August I., Kurfürst v. Sachsen (= August II., der Starke. König v. Polen) 13. 484. 485. 486.
Friedrich August II., Kurfürst v. Sachsen (= August III., König v. Polen) 486. 487.
Friedrich August III., der Gerechte Kurfürst v. Sachsen (= Friedrich August I., König v. Sachsen) 18. 35. 47. 51, 52. 54. 60. 95 A. 487.
Friedrich August I., König v. Sachsen 18. 35. 47. 51. 52. 54. 60. 95 A. 487.
Friedrich August II., König v. Sachsen (= Friedrich, Prinz v. Sachsen) 95 A. 130, 135. 387. 461. 482.
Friedrich Wilhelm III. v. Preußen 44. 51. 52. 266. 267.
Friedrich Wilhelm IV. v. Preußen 423—24. 512.
Friedrichstadt (Berlin) 263. 267.
Friedrichstadt (Dresden) 52. 53.
Frithstreet (Soho. London) 506.
Frommann (Buchhandlung) 492.
Funk, Zacharias 115 A.
Fürstenau, Flötist 102. 447.
Fürstenberg, Egon v. 485.
Fürstenschule zu Meißen 48. 52. 57. 59.

Galleriеplatz (Dresden) 75.
Galtasund (Norwegen) 328.
Gamble, Mr. 502.
Gandharven 187. 188 A.
Garcia, Pauline Viardot 340. 341.
Gasperini, A. de, 212. 332. 334 339. 366 A. 387 A. 408 A.
‚Gazetta musicale' (Mailand) 384.
‚Gazette musicale' (Paris) 342. 357 A. 359 A. 379. 380. 383—84. 386—87. 395. 396. 404. 410. 420. 422. 433. 434—35. 436. 507
‚Gazette des tribuneaux' (Paris) 511.
Gebhard, Student (Neupreuße) 139.
Geiling, Schauspieler 74 A.
Geißler, Adam 486.
Genast, Eduard 34 A. 45. 69.
Gentz, Friedrich 175.
Genua 492 A.
Georges, Schauspielerin 53.
Georgi, Kriegsrat 61. 62. 76. 77.
Gera 178 A.
Gerhard, Livia, Sängerin (nachm. Frege) 178. 215. 265.
Gerhardscher Garten in Leipzig.
Gerhardt, Paul 484.
Gerlach, Dr. Friedrich Ernst 37.
Gerle, W. Adolf. 215.
Germain St.. Faubourg 25 A. 342.
‚Geschichte meiner Hunde' 87. 88. 235.
Gewandhaus (Leipzig) 32. 112. 117. 150. 151. 152. 154. 177. 178—79. 465.
Geyer, Cäcilie (verm. Avenarius) 60. 65. 66. 78. 83. 84—87. 93 A. 96. 98. 108. 143. 147. 332. 370. 371—72. 373. 416—17. 429. 438 A. 439 A. 440. 442 A. 443. 450 A. 462 A. 463. 465. 467 A. 468 A. 469 A. 473.
Geyer, Johanna (Wagners Mutter), siehe Johanna Sophia Wagner.
Geyer, Goldschmied in Eisleben 65. 79. 80—81.
Geyer, Ludwig 41—48. 51. 52. 54. 55. 57. 58—66. 68—78. 79. 81. 82. 83. 100. 346. 400. 487. 488 492. 505. 506. ‚Die neue Delila': 62. ‚Das Mädchen aus der Fremde': 63. ‚Das Erntefest': 64. ‚Der bethlehemitische Kindermord': 71—72. 74. 75.
Geyer, Richard (= Richard Wagners Name während seiner Knabenzeit): 82. 104.
Giordano Bruno 499.
Giordano, Luca 70 (‚Himmelfahrt der Maria').
Glasbrenner, Adolf 263. 264. 266. ‚Eckensteher Nante' 263—64.
Gläser, Franz 265. 266—67. 280. 474. ‚Des Adlers Horst': 228. 474 A.
(Gleim) ‚Kriegslieder eines Grenadiers' 4.
Gley, Julie 183.
Gluck 198. 376. 487. 508. ‚Iphigenia in Aulis': 423. 487. 488.
Goethe 4. 15. 18. 21. 25. 36. 38. 110. 113. 122. 141. 147. 175. 316. 487. 489. 490. 491. 504. ‚Die Höllenfahrt Christi': 102. ‚Die Laune des Verliebten': 108. 116. ‚Die Mitschuldigen': 35. ‚Götz von Berlichingen' 3 (Motto). 33. 487. ‚Künstlers Erdenwallen': 72. ‚Egmont': 43. 68. ‚Clavigo': 33. ‚Die Geschwister': 33. 100. (102). ‚Wilhelm Meister': 490. ‚Iphigenia': 29. ‚Tasso': 387. ‚Faust': 122—23. 153—54. 260. 357. 358. 390. 497. ‚Der Gott u. die Bajadere' 69.
Gohlis (bei Leipzig) 116 A. 129.
Goldoni 164 (‚Locandiera).
Gollmann, Elise 183.
Gother, Prof. Dr. Wolfgang 431.
Gotscha, Prof. N. 36 A.
Gotha 139 A.
Göttingen 27. 492.
Gottsched 5.
Gouin 334. 364.
Gozzi 25. 186. 187—190. ‚Fiabe teatrali': 186. ‚Der Rabe': 25 A. 29. ‚Turandot': 25 A. ‚La donna serpente' (Die Frau als Schlange) 186—90. ‚Das grüne Vögelchen', ‚Der König der Geister'. ‚Das blaue Ungeheuer' 186 A.
Graban, Dem. 178.
Grabowski 501.
Gradiz 237.
Gräfe, Bassist (Magdeburg) 245. 501.
Greenwich 329.
Greenwich-Hospital 329—30.
‚Grenadiers, Kriegslieder eines deutschen' 4.
‚Grenadiere, die beiden' 348. 391 bis 392. 497.
Grenier, E. 363 A.
Grevedon 346.
Grève-Platz (Paris) 337.

Gries 21.
Grillparzer, ‚die Ahnfrau‘: 62. ‚Sappho‘: 106. ‚Medea‘: 106.
Grimm, Brüder (‚Deutsche Sagen‘) 432 A.
Grimmaisches Tor (Leipzig) 17. 149.
Gröbel, Rektor d. Dresdener Kreuzschule 82 A. 447.
Gröber, Student (Thüringer) 139 A.
‚Große Oper‘ (Paris) 338. 339. 352. 354. 377.
Grosjean, Henriette (Sängerin) 269.
Groß-Fahnern (bei Gotha) 139 A.
Groß-Zschepa (Sachsen) 485.
Groves ‚Dictionary of Music and Musicians‘ 142 A.
‚Grüne Linde‘, Korpskneipe der ‚Saxonia‘ 138. 140.
‚Grüne Schild‘ 150.
Guardasoni, Domenico 32 A.
Gubitz, 35.
Guildhall-Library (London) 507.
Guizot, franz. Minister) 363. 511.
Günther, Karl (Bassist) 288. 289. 293. 312 A.
Gutzkow, Karl 173 A. 174. 175. 260 A. 360. 373.

Haase, Gottlieb 37.
Habeneck, 334. 350. 354. 356.
Habsburg 492.
Hachette 444 A.
Haffner, Schauspieler 61.
Hagen, Th. 363 A.
Hahn 395 A.
Hahnbüchn, M. 279.
Halévy 281. 350. 422. 429. 434. 463. ‚Die Jüdin‘: 276. 281. 302. 352. 434. 504. ‚Guitarrero‘: 388 A. 398. 399. 426. ‚Königin von Cypern‘: 402 A. 422. 433—34. 436 A. 463.
Halle 171. 236. 442.
Hallé, Charles, Klaviervirtuose 395. 396.
Hallenviertel (Paris) 336.
Hallische Literaturzeitung 110 A.
Hallisches Tor (Leipzig) 17. 107. 132.
Hamburg 74 A. 95. 120. 245. 474 A.
Hamburger Shakespeare-Ausgabe 492.
Hammerling (Kösen) 237.
Händel 203. 508.
Hänel, Maschinist 470 A.
Hänel, Prof. 174 A.
Hannover 124 A. 131. 154. 231. 233. 291.
Hans Sachs 8.
Hanslick, 164. 513—14.
Hapfel, Joh. Friedr., Prediger (Königsberg) 273.
‚Harpokrates‘, Freimaurer-Loge in Magdeburg 224.
Härtel, Wilhelm 160.
Hartknoch 174.
Hartwig, Wilhelmine 37. 39—40. 57. 59. 62. 63. 64. 99.
Harzen-Müller, A. N. 195 A.
Hase, Gottlob Friedrich 484 A.
Hase, Immanuel 484 A.
Hase, Dr. Karl v. 484 A.
Hase, Karl Friedrich 484 A.
Hase, Samuel 484 A.
Hasse, Joh. Adolf (‚il Sassone‘) 447.
Hasse, Wilhelm 222 A. 223 A. 227 A. 233 A. 245 A. 247 A.
Haßlinger, Buchhändler 22. 23.
Hauber, Porträtmaler (München) 71 A.
Hauptmann, Moritz 144. 198 A.
Hauser, Franz, Sänger und Regisseur (Leipzig) 117 A 141 A. 191 A. 192. 194. 197—99. 225. 235.
Hauser, Joseph (Sohn des Vorigen) 197 A.
Hausmann (Seinepräfekt) 335.
Hausvogtei (Berlin) 263.
Haydn 177 A. 198. 376.
Hebensperger (Riga) 505.
Hegelsche Philosophie 173. 267.
Heine, Ferdinand 61. 83 A. 346. 400. 401 A. 406. 415 A. 420. 426. 433. 449. 450. 452. 453. 456. 457. 458. 459. 460. 461—62. 470 A. Dessen Gattin (‚Mama Heine‘): 453.
Heine, Heinrich 303. 348. 362. 363 bis 364. 381. 387. 392. 401. 507. 508. ‚Memoiren des Herrn v. Schnabelewopski‘: 303. ‚Die beiden Grenadiere‘: 348. 391. ‚Atta Troll‘: 466. ‚Französische Zustände‘ 364 A. Anonyme Korrespondenzen für die Augsb. Allg. Ztg. 363.
Heinefetter, Katharine 395.
Heinrich v. Ofterdingen 432.
Heinrichshofen (Buchhandlung in Magdeburg) 231. 232.
Heinse, ‚Ardinghello‘ 201—02.
Heintz, Albert 492.
Helderstraße (rue du Helder) (Wagners Wohnung in Paris) 365. 372. 374—75. 391. 402. 419—20.
St. Helena 389.
Hell, Theodor (Hofrat Winkler) 59 A. 60. 61. 399. 400. 402. 405. 411. 423. 433. 509. ‚Yelva‘ (n. d. Frz.): 164 A. ‚Die beiden Galeerensklaven‘ 288 A. ‚Christinens Liebe und Entsagung (n. d. Frz.): 322. ‚Abendzeitung‘: 61. 67. 400. 401 bis 402. ‚Fesseln‘ (n. d. Frz.): 423 A.
Heller, Steffen 351 A.
Hellwig, Regisseur 75.
Henning, Kapellmeister 426 A.
Henriot, französ. Sprachlehrer (Riga) 322. 325.
Henschel, Student 139.
Herakles 92. 105.
Herder, Joh. Gottfried 284.
Herlossohn 134. 179.
Hermann, Gottfried 28.
Herold, ‚Zampa‘ 160—61. 184. 245. 290. 291. 308 A. 506.
‚Herr Eduard Devrient und sein Stil‘ 502.
‚Herzeleide‘ 90.
‚Herzog Wildfang‘ (Siegfried Wagner) 4.
Hesiod 342. 344 A.
Hessen 131.
Hiebendahl, Oboist 447.
Hieronymus v. Prag 24.
Hiis, P. Th. 328.
Hildburghausen 139 A.
Hiller, Ferdinand 508.
Himmel, Friedr. Heinr. (Oper: ‚die Sylphen‘:) 186.
Hisö (Norwegen) 328.
Hitzig, Julius Ed. 114.
‚Die Hochzeit‘ (frühester Opernentwurf, 1832 Prag) 166. 167—69. 170. 185. 186.
Höfer, Dr. K. G. A. (Übersetzer der ‚Urvaçi‘ v. Kalidasa) 189 A.
Höfersches Haus in Dresden 96.
Hoffmann, E. Th. A. 45. 46 A. 53. 54 A. 57. 107. 114—15. 116. 117. 135. 186. 201. 205. 269. 326. 327. 421. 431. 432. ‚Die Serapionsbrüder‘: 115. ‚Kreisler‘ u. ‚Krespel‘: 115. ‚Der goldene Topf‘: 57. 115 A. (‚ins Kristall bald dein Fall‘ 10 A). ‚Das Fräulein von Scudery‘: 106. (288 A.) ‚Meister Martin der Küfer‘: 106 A. ‚Der Sängerkrieg auf der Wartburg‘: 116. 432.
Hoffmann, Johann (Sänger und Theaterdirektor) 309. 311. 318. 319. 320. 322 A. 323. 325.
Hoffmann, Katharina (Sängerin), Gattin des vorigen 309. 311.
Hohberger Gebirgszug 14.
Hohburg (Sachsen) 484.
‚Die hohe Braut‘ 272. 277. 313. 451—52. 503.
Hohenthal, Graf 242. 500.
Hohenstaufen 429 ff.
Holland, König v. 206.
‚Holländer, Der fliegende‘ 181 (Motto). 238. 303. 315 A. 328. 348 A. 388. 411. 413. Ouvertüre: 228. 357 A. 359 A. 420. 452. 510—11. Für die Pariser große Oper bestimmt: 378. 381. Zuerst die Ballade der Senta komponiert: 382. Dichtung: 411—13. Komposition: 416—17. 418. 421. Friedrich Wilhelm IV. empfohlen: 424. Verhandlungen in Berlin: 416. 423—24. 426—28. 439. 441—42. 445. 464. 512. In Dresden angenommen: 464. Proben: 466. 468. Aufführung: 470—71. 472—73. 474. 475. 476. 477. Berliner Aufführung: 513.
Holtei, Karl v. 120. 282. 283. 285. 286—87. 288. 289. 292. 297—98. 301. 309. 311. 318. 319. 320. 322 A. ‚Die Wiener in Berlin‘, ‚Der alte Feldherr‘, ‚Lenore‘ 286. ‚Lorbeerbaum und Bettelstab‘ 286. 318.
Holtei, Julie, geb. Holzbecher 318. 405.
Holy Strand 412.
Homer 103. (Homer-Scholien 342).
St. Honoré, rue 336.
St. Honoré, Salle (Schlesingersche Abonnementskonzerte 395. 422.
Horn, Adam 19.
Hôtel de Bavière (Leipzig) 173.
Hôtel de Pologne (Leipzig) 171.
Hôtel de Russie (Berlin) 263. 264.
Hövel, Dr. 284 A.
Hubertusburger Frieden 18. 487.
Hübner, Prof. 450.
Hübsch, A. Theaterdirektor 269.
Hülsen, v. (Berliner Intendant) 319 A.
Hugo, Victor 348. 351 A. 411. ‚Notre Dame de Paris‘: 312. ‚Attente‘: 348.
Hutten, Ulrich v. 24.
Humann, Magister 83. 86—87. 491.
Humboldt, Wilhelm v. 175.
Hummel 160.
‚Hut‘ (vor d. Peterstor, Leipzig). Adolf Wagners Wohnung 109.
Hyfel (Sänger, aus Bremen) 223 A.

Iffland 29. 40. 197. 257.
Iliade 103.
Immermann, 140. 293 A. Drama ‚Kaiser Friedrich II.‘: 430 A. ‚Cardenio und Celinde‘ 167 A.
Industriepalast (Paris) 335.
Innsbruck 467.
‚Internationale Musikgesellschaft‘ 384 A.
Invalidenbrücke (Paris) 389.
Invalidendom (Paris) 389. 391.
Invalidenplatz (Paris) 390.
Irene (Rienzi) 121 A. 153. 304 A. 448. 451. 458.

Isabella (v. Spanien) 511.
Isabella (‚Liebesverbot') 208 ff. 211 bis 212. 227. 253. 258. 264. 298.
Isouard 353.
Istel, E. 145 A.
Italien 71. 110. 204 A. 490.
Italiener (= italien. Komponisten) 68 A. 201. 202. 503—04.
‚Italienisches Dörfchen' (Dresden) 67.
Italienische Oper' (Paris) 25 A. 340. 353.
Itzig, Ephraim 18.

Jachmann-Wagner, Johanna 183. 186.
Jacob, rue (Wagners letzte Wohnung in Paris) 421.
Jadin, Mr. 408—09, 417.
Jakobi, Präsident 23.
Jakobifriedhof (Riga) 318.
Janson, Tenorist (Riga) 308 A.
Jean Paul 22. 23. 27. 57. 173. 205.
‚Siebenkäs': 505.
Jena 21. 30. 492. 493. Adolf Wagner in Jena: 21—24. Schlacht bei Jena: 22. 44. 47. 488.
Jerôme v. Westfalen 55.
Jesuiten 10.
Johann Georg II., Kurfürst v. Sachsen 484.
Johann Georg IV., Kurfürst v. Sachsen 484.
Johanniskirchengasse (Riga) 286.
John, Aloys 445 A.
Joinville, Herzog v. 389.
Joly, Anténor 340. 348—49. 365. 372.
Josephstädter Theater (Wien) 309.
Journal des Débats 351. 386. 396. 513.
Judenberg (Teplitz) 207.
Judenhof, Familienwohnung am (Tresden) 75. 83 (hier sind die Worte ‚im Voigtschen Hause' zu tilgen).
‚Judentum in der Musik' 255. 373 A. 502.
Juli-Revolution 127. 408.
Juli-Symphonie (Berlioz) 435/36.
Julius, Fr., Schauspieler 61. 64.

Kalidasa, ‚Urvaçi' 189 A.
Kanne, Johann Arnold 27. 28. 115 A. ‚Chronos': 28.
Kapuzinergasse (Würzburg) Wagners Wohnung: 184. 186.
Kapuzinergasse, Kleine (Würzburg) Albert Wagners Familienwohnung: 184.
Karl, Prinz v. Preußen 246.
Karl II. (v. England) 329 A.
Karl X. (v. Frankreich) 25 A.
Karl XII. (v. Schweden) 13. 485.
Karlowitz, v., Kgl. Komissar 135.
Karnevalslied' (a. d. ‚Liebesverbot') 210. 213. 278.
Karlsbad (Böhmen) 69. 241. 385.
Kärntnertor-Theater (Wien) 298.
Karusselplatz (Paris) 335.
Kassel 74 A. 120. 311 A.
Katzbach, Schlacht an der 55.
Keller, Gottfried 139 A.
Keller, Komiker 53 A.
Kellerhofen, Porträtmaler (München) 71 A.
Kensal Greet Cemetery 506.
Kesselsdorf (Schlacht bei) 486.
Kienzl, W. 93 A. 98. 236 A. 473 A.
Kietz, Ernst 66. 85. 326—27. 345/6. 374. 375. 392. 394 A. 400. 403 406. 422. 429. 444. 451 A. 453 A. 454/5. 456. 459. Porträt Wagner's: 346. 466. Porträt von Minna Wagner: 403. Zeichnungen aus Wagner's Kinderjahren: 66. 85. 87. Pariser Karikaturen: 460.
Kietz, Gustav 456—57.
Kilianskirche (Würzburg) 195 A.
Kind, Karl Christoph 37.
Kind, Friedrich (‚Freischütz'-Dichter) 37. 61.
‚Kindermord. Der bethlehemitische' (von L. Geyer) 71—72. 74—75.
Kings-Arms (Public House, London) 507.
Kinsky 215.
Kintschy's Konditorladen 173.
Kirchhoffsches Haus (Riga) 286.
Kissingen 241.
Kittl, Johann Friedrich 165—66 452. ‚Die Franzosen vor Nizza': 452. ‚Jagd-Symphonie': 165.
‚Klavierschenke' (Entritsch) 147.
Klavier-Sonate B dur Op. 1. 143. 146. 494—95. 496. 497.
Klavier-Sonate A dur 496—97.
Klassigs Kaffeehaus (Leipzig) 140 A.
Kleinschocher (bei Leipzig) 140.
Kleist v., Christian Ewald 15.
Kleist v., Heinrich, ‚das Käthchen v. Heilbronn' 100. 102. 164.
Klepperbein, Kaufm. 66.
Klingemann, August 122. 257.
Klopstock (‚Messias') 33. ‚Frühlingsfeier' 465.
Kneschke, Dr. E. 178 A. 235 A. 236 A.
Knevels, J. G., Hausbesitzer in Magdeburg 221 A.
Knevels'sches Haus (Wagner's Wohnung in Magdeburg) 221 A.
Kniese, Prof. Julius 307 A.
Knonau, Amt (bei Zürich) 139 A.
Knorr, Julius 206.
Koblenz 406 A.
Koch, Dr. Max 402 A.
Köhler, Eduard, Tenorist 289. 292. 293. 309.
Köhler, Louis 274 A.
Kohut (Biograph Meyerbeers) 428.
Köln 40. 293 A.
‚Kolumbus', Apel'sches Schauspiel 228.
‚Kolumbus'-Ouvertüre 228—29. 247 (Magdeburg). 235—36 (Leipzig). 301 (Riga). 359. 395—98. 422 (Paris).
Kotzebue, Neupreuße 139.
‚Komet, Der' 134. 179.
‚Kompositionen, Sieben, zu Goethe's Faust' 153. 497.
König, Heinrich (Roman: ‚Die hohe Braut') 272. 451—452.
‚König von Preußen' (Gasthof in Teplitz) 207.
Königsberg i. Pr. 120. 268. 287. 296. Wagner in Königsberg: 269—80. 502—4. Trauung mit Minna Planer: 272—73. Ferner: 319. 325. 326. 343. 344. 359. 469. 474 A. 509.
Königshöhe (Teplitz) 207.
Königstadt (Berlin) 263.
Königstädtisches Theater in Berlin 106. 178 A. 245. 250. 256. 264—65. 280. 286.
Königstraße (Riga) 286. 288.
Konkordienplatz (Paris) 389.
Könneritz, Graf 74.
‚Konversationslexikon der neuesten Zeit und Literatur' (1835) 17 A. 491.
Konzert-Ouvertüre in C dur 146. 151. 247.
Konzert-Ouvertüre in D moll 146. 151.
Kopenhagen 256. 474 A.
Körner, Christian Gottfried (Schiller's Freund) 33. 39. 487.
Körner, Karl Gottfried 19.
Körner, Theodor (‚Banditenbraut') 71.
Korte'sche Bierbrauerei (Magdeburg) 221.
Kosaken 51 (Motto). 52. (Vgl. ‚Der Kosak' 57).
Kösen (bei Naumburg) 236. 237.
‚Kosziusko' (Laubes projektierter Operntext) 172. 179—80. 186.
Kotzebue 40. 63 A. 64 A. 197. 257—58. 493. ‚Johanna v. Montfaucon': 46.
Krakau 172. 485. 486.
Kreuzkirche (Dresden) 104.
Kreuzschule (Tresden) 82—83. 91—95. 97. 100—102. 103—104. 313.
‚Kriegslieder, eines deutschen Grenadiers' 4.
Kroaten 51 (Motto).
Krug, Bassist u. Chordirektor (Magdeburg) 244. 247 A. 501.
Krug, Traugott, Rektor der Universität zu Leipzig 129—30. 136.
Krugstraße (Königsberg) 274.
Kugler, Musikdirektor 266.
Kuhn, Adalbert 187 A. (‚Herabkunft des Feuers').
Kühne, Herr u. Frau 429.
Kühne, Dr. Gustav 249. 251. 465.
Kühren 12. 13 483 484. 485. 486.
Kulm (Colmen) bei Thalwitz 12. 484.
Kunersdorf (Schlacht bei) 15.
‚Künstler (der) und die Öffentlichkeit' 393.
‚Kunstwerk der Zukunft' 68 A. 88. 89 A. 507 A.
Kurland 304—05. 326.
Kurisches Haff 271.
Kürschner, Joseph, ‚Wagner-Jahrbuch' 124 A. 143 A. 144 A. 151 A. 202 A. 381.
Kurt, Sänger (Riga) 308 A.
Kurz, Heinrich 29. 30 A. 147 A.
Küstner, v., Karl Theodor, Theaterdirektor 119. 120. 197. 413 A. 428. 439. 441. 442. 444. 445. 464. 468 A. 478. 512.
Küstrin 44.
Kyffhäuser 41.

Lacarrière 73. 109.
Lachner, Franz (‚Catarina Cornaro') 445. 464.
Lafont, Charles Philippe 226. 227.
La Mara 386 A.
Lamartine 351.
Landeszeitung, Neue Badische 503.
Landhausstraße (Dresden) 59.
Lang, Julius 297 A.
Lanzi, Luigi (‚Gesch. der italien. Malerei') 499.
Lassalle, Ferd. 364 A.
Lastorgue 455.
Lateran 447 A. 458.
Latour des Dames (Paris) 345.
Laube, Heinrich 123. 171—80. 197. 200. 205 A. 236—37. 240. 249 A. 263—67. 294 A. 313 A. 327. 342 A. 360—62. 363. 373. 400. 401—03. 405. 427. 444 A. 465—66. 472. 475. 507. 512. ‚Das junge Europa': 171. 172. 173. 202. 236. ‚Das neue Jahrhundert' 171. Projektierter Operntext ‚Kosziusko' 174. 170—80.

186. 298. ‚Gräfin Chateaubriand', ‚Französische Lustschlösser': 360. ‚Trauerspiel ‚Struensee': 512.
Laube, Iduna 174A. 360. 362.
Lauchstädt 39. 217. 218. 221. 313A. 488.
‚Lebensbericht, R. W.s' 51A. 115A. 128A. 150A.
Leczynski, Stanislas.
Lehmann, Frau Marie (geb. Löwe) 148.
Lehmann, Lilly 148.
Lehrs, F. Samuel 342. 343. 344. 345. 346. 360. 374. 394A. 395A. 429. 432. 443—44. 459. 508. 509.
Lehrs, K(aufmann), Professor in Königsberg 343. 344. 395A. 508—09.
Leicester 502.
Leipzig 8. 15—19. 24. 32—37. 39. 42. 46—48. 52—56. 69—70. 73—74. 106—180. 196—99. 200. 205. 207. 216. 220. 230. 231. 257—58. 265. 268. 423. 438. 440. 441. 447A. 465. 483. 486. 487. 488.
Leipziger, Heinr. Adolf v. 139.
Lembert 35.
Leopold II. 492.
Lepitre, Balletmeister 452.
‚Les deux Grenadiers' 497 (vgl. ‚Die beiden Grenadiere').
Lessing 4. 32. 424. ‚Minna v. Barnhelm' 52 (Tellheim: 46. 61). ‚Emilia Galotti': 43 (Marinelli). 59. 106.
Leszynski, Stanislaus 485.
Levasseur (Sänger a. d. großen Oper zu Paris) 272A.
Lewald, August 174. 272A. 278. 285A. 312. 313. 314. 342A. 380. 389A. 404. 405. 413. 513.
Lewy, Hornist 447.
Lichtenstein, Baron (Regisseur in Berlin) 426A.
Lichtenstein, Fürstin (geb. Sophie Löwe) 148. 395.
‚Liebesmahl (das) der Apostel' 144.
‚Liebesnetze' (Lustspiel v. Adolf Wagner) 29. 30.
‚Liebestand und Liebesernst' (Roman von Adolf Wagner) 30.
‚Das Liebesverbot' oder: ‚Die Novize von Palermo' 207—14. 220. 227. 228. 237. 241. 248—53. 256. 264—65. 277. 282. 349. 364—65. 367. 371. 472. 477. 500. ‚Karnevalslied' 210. 213. 278. Französ. Übersetzung: ‚La Novice de Palerme': 349. 355. 364—65.
Liebmannssohn, Leo 25A. 469A.
Limbach, Dem. (Sängerin) 244. 245. 247A. 256. 264. 501.
‚Linde, Grüne' 138. 140.
Lindenau, Minister 130.
Lindner, Professor 81—82.
Linkesches Bad (bei Dresden) 69. 87.
Linz 22.
Lipinski, Karl 323. 446. 450. 451.
Lippert (= Levi), Student 139.
Lippold 346.
Liszt, Franz 25A. 83A. 359. 384. 407. 408. 411. 449A. 509. 511A. 513. ‚Holländer'-Aufsatz 412. ‚Lohengrin et Tannhäuser de R. Wagner 133A.
Liszt, Blandine 25A.
Liszt, Cosima 25A. 483.
Liszt, Daniel 25A.
Litauen 284.
‚Literatur-Zeitung, Allg., Hallische' 110A.
‚Literatur-Zeitung, Leipziger' 114.
Liverpool 502.
Livland 315. 324.
‚Livländische Tonart' (= Es moll) 315.
Lobeck 344A. 395A.
Löbmann, Franz, Musikdirektor 285. 286. 291. 292. 298A. 310. 320. 323. 474A. 506.
Löbmann, Ignatius 285A.
Löbnitz (bei Bitterfeld) 139A.
‚Locandiera' (Goldoni) 164.
Logen-Konzerte (Magdeburg) 224—25.
Logiers ‚Methode des Generalbasses' 112.
‚Lohengrin' 83. 148. 187. 275. 412. 432. 450. 452. 509A. 513. 514.
Löhn-Siegel, A. 124A.
Loissel, Baptiste 247A.
Loizeau, Mr. 370A.
London 102. 153. 185A. 199A. 256. 288A. 491. 497. 502f. Wagner in London: 329—30. 332. 506—07.
Londonbrücke 329.
Lorenzo Oderigo 492A.
Lortzing, A. (‚Zar und Zimmermann') 76A.
Loschwitz bei Dresden 85. 86—87. 491.
‚Loschwitzer Grund' 85.
Losse (Fluß) 14.
Lotze, Karl (Violinist) 289.
Louis Philippe 392.
Louvre 335, Gemäldegallerie: 361.
‚Löwe, Der weiße und rote' (Wagners Geburtshaus) 17. 36. (47.) 52. 107.
Löwe, Marie 148.
Löwe, Sophie 148A. 395. 396.
Löwenberg i. Schlesien 55.
Luca Giordano (‚Himmelfahrt der Maria') 70.
Lucas, C. T. L. 432.
Luceria 431.
Luden, Heinrich 493.
Ludwich A., 344A.
Ludwig (I.), Kronprinz von Bayern 70.
Ludwig II., König von Bayern 238 (Motto).
Ludwig XV. von Frankreich 508.
Ludwig XVI. von Frankreich 488.
Ludwig, Dem. (Sängerin) 290.
Lukas, C. T. A. 432.
Lully 376.
Lüneviller Friede 40. 488.
Lunoff (Lwoff), Alexis 384A.
Luppa (Sachsen) 486.
Lusaten (Leipziger Studentenverbindung) 138.
Luther 8. 9—10. 41. 80. 81. 338. 367. ‚Katechismus' 14. ‚An den christl. Adel deutscher Nation 9—10.
Lüttichau v., Generaldirektor 93. 387. 413—14. 415. 444. 462. 464. 474. 475. 476. 477. 478.
Lutz, Johann Georg 16A.
Lutz, Marie Christiana 16A.
Lutzer, Karl v. (Violoncellist) 291. 309.
Lutzau (Jenny), Sängerin 215.
Lützen, Schlacht bei 52.
Lützower Korps 51. ‚Lützows wilde verwegene Jagd' 97.
Luzern 355.

Macdonald 55—56.
‚Mädchen (das) aus der Fremde' (von L. Geyer) 63.
Madeleine-Kirche (Paris) 335.
Madrid 511.
Magdeburg 43. 44. 89. 147. 159. 216. 220ff. 240ff. 257. 259. 265. 266. 273. 278. 287. 296. 319. 359. 463. 469. 476—77. 500.
Magdeburgische Zeitung 222A. 230. 231A. 245A. 247. 251.
Mahlmann 27.
Mailand 322.
Mainz (Schotts Söhne) 131. 145.
‚Manfred' 430—31.
Manskopf, F. Nikolas 236A. 473A,
Mantenfel v. 139.
‚Marbach, Dr. Oswald 261. 262 280. 501—502. ‚Buch der Liebe. 261. Novelle: ‚Der Pietist' 501A.
Marbach, Rosalie, geb. Wagner, siehe; Rosalie Wagner.
Marbach, Rosalie (Tochter der Vorigen, verm. Prof. Frey) 214A. 258A. 261. 592.
Marburg, Universität 111.
Marché aux Poires (Paris) 336.
Marché des Innocents 336.
Marcolinisches Palais (Dresden) 53. 54.
Margareta, Fest der hl. 164.
Margaretengasse Nr. 2 (Wagners erste Wohnung in Mageburg) 221.
Marie Christine (v. Spanien) 511.
‚Marie Luise (v. Österreich) 488.
‚Marie Stuart, Les adieux de' 497.
Marienkirche (Würzburg) 195A.
Marienstraße Nr. 9 (Wagners dritte Wohnung in Dresden) 466.
Markomannen (= Märker), Leipziger Studentenverbindung 139.
Marschner, Heinrich 124. 159. 186. 192. 212. 289A. 459. ‚Templer und Jüdin': 124. 228. 289A. 465. ‚Hans Heiling': 124A. 192. ‚Der Vampyr': 124A. 192—94. 289A. ‚Die Feuerbraut, oder: Das Schloß am Ätna': 257.
Marseillaise 391.
Marsfeld (Paris) 363A.
Mattei 345.
Matthäi, Konzertmeister 112. 133.
Max, Prinz von Sachsen 35.
Meck v., Karl Johann Gustav 291.
Mehlig, Franz, Tenorist 326A.
Méhul 353. ‚Joseph in Egypten' ‚Jacob und seine Söhne'): 308. 309A. 323. 506.
Meiningen 22.
‚Meistersinger (die) von Nürnberg' 8. 13. 77. 453. 509.
Meißen (Fürstenschule) 48. 52. 57. 59.
Meißner, Kgl. Kommissarius 135.
Meixner, Student (‚Saxone') 139.
Melusinen-Sage 187.
Memel 271.
Mendelssohn 152. 178A. 198A. 204. 206. 235. 236. 267A. 364A. 376. 424. 439. 465. Ouvertüre ‚Meeresstille u. glückl. Fahrt': 226. 322. Ouvertüre ‚Ruy Blas': 465.
Mendès, Catulle 511.
Mercadante 426.
Meser, C. F. 307A. 323A.
Metternich, Fürst 96. 360.
Metzler & Co. 503A.
Meudon bei Paris (Sommeraufenthalt 1841) 403. 408—09. 410—21. 423. 429. 508.
Meyer, Tenorist 223A.
Meyer-Dustmann, Luise 148.
Meyer v. Knonow 139.
Meyerbeer 185A. 277. 307. 333. 334. 339. 340. 348. 349. 356. 363 bis 364. 374. 378. 379. 380. 381. 383. 391. 403. 416. 419. 424—25. 426—29. 434. 439. 463. 507f. 512

bis 514. ‚Robert der Teufel': 184. 185. 321. 325. 333. 385. 395. 436 A. 506. Liszts Fantasie über ‚Robert den Teufel': 386. 407). ‚Hugenotten': 272. 333. 364. 462 A. 441. 459 (Raoul). 507—08. Musik zu ‚Struensee': 512.
Miesch, Gesanglehrer 72. 99 A. 121 A.
‚Mignonne (par Ronsard) 348. 404.
Milleschauer (bei Teplitz) 207.
Miltiades 47.
Mitau 305. 323. 325. 326. 506.
Mitford, Miß M. Russel 304 A.
‚Mitternachts-Zeitung' 114.
Mitterwurzer, Anton 471.
Möckern, Schlacht bei 52.
Moët (& Chandon) 392.
Mohl, Joh. Henriette Luise 55.
Moldauberge 166.
Molières Geburtshaus (Wagners erste Wohnung in Paris) 336. 342.
Möller, Abraham 279. 280. 326. 327.
Monckenstraße (Königsberg) 274.
Monnais, Edouard 339 A. 384. 435.
Mont de Piété (Paris) 369. 401 A.
Montmartre (Paris) 345. 394 A.
Mont Parnasse (Paris) 394 A.
Morath, Kontrabassist (Magdeburg) 477 A.
Morgenau (Breslau) 24.
Morgenblad' (Christiania) 328 A. 329 A.
Moritz, Kurfürst 18.
Moritz, Karl Philipp (‚Götterlehre') 92.
Moritz, Regisseur (Stuttgart) 466.
Moritz, Schauspieler (Prag) 103. 241.
Moritzstraße (Dresden), Familienwohnung 59. 61.
Morlachi (Kapellmeister der ital. Oper zu Dresden) 67—69. 466. 474. 479.
Mosevius 75.
Moskau 51. 284 A. 488.
Mottl, Felix 307.
Mozart 25. 38. 112. 131. 142. 143. 155. 157. 163. 175. 176. 177 A. 190. 198. 202 A. 303. 376. 487. 504. 508. ‚La vilanella rapita': 178. ‚Idomaneo': 124 194. ‚Die Entführung a. d. Serail': 72. 494. 506. ‚Figaros Hochzeit': 53 A. 163. 308 A. 323. 506. ‚Don Juan': 98. 106. 121 A. 176. 248 A. 292—93. 308 A. 353. 384. 506. ‚Die Zauberflöte': 72. 98. 175. 298. 308 A. 487. 506. Es dur-Symphonie: 420. ‚Requiem': 112. 391.
Müglenz (Mügelentz) 13. 14. 483. 486.
Mühlenfels 465.
Mühlenheim (Norwegen) 328 A.
Mühlenstraße (Riga) 299. 300.
Mühlgraben (= kl. Saale) 175.
Müller, Adolf 161.
Müller, Christian Gottlieb, Musikdirektor (Wagners Musiklehrer) 117. 152. 177 A.
Müller, Hermann (Student, nachm. Polizeirat in Dresden) 139.
Müller, Johann 13. 486.
Müller, Max (‚Oxford Essays') 187 A.
Müller, Volkmar (Übersetzer Gozzis) 186 A.
Müller, Wenzel (‚Die Teufelsmühle am Wienerberge') 99.
Müllner (‚König Yngurd') 62.
Munder, Dr. Franz 167 A.
München 70—71. 423. 428. 441. 445. 453.
Münchhausen 62.
Münster 406 A.
Murray (‚Zum europ. Sprachenbau') 493.
Musäus 344 A.
Musard, Concerts 354.
‚Musenalmanach' (v. Gustav Schwab u. Chamisso) 314.
‚Musicien (le) et la publicité' 404.
‚Musicien étranger (la fin d'un) à Paris' 395. (Vgl. ‚Das Ende eines deutschen Musikers in Paris').
‚Musik, Die' (Zeitschrift) 145 A. 160 A. 167 A. 319 A. 413 A. 416 A. 426 A. 427 A. 442 A. 491. 497. 503. 506. 511.
‚Musik, Neue Zeitschrift für' (Schumann) 133 A. 202 A. 206. 224 A. 225. 268 A. 274 A. 276 A. 301. 311. 315 A. 363. 396 A. 422. 461 A. 465. 470 A.
‚Musikal. Rundschau, Neue' 159 A.
‚Musikal. Wochenblatt' 154 A. 167 A. 195 A. 218 A. 221 A. 402 A. 451 A. 453 A.
Musikverein (Würzburg) 180. 185. 194.
‚Musikwesen, Über deutsches' 10—11. 383. 507. 508.
Musikzeitung, Allg. (Berlin-Charlottenburg) 189 A. 283 A. 351 A. 451 A. 503.
Musikzeitung, Neue 451 A.
Muskau 285.
‚Musse', Gesellschaft (Riga) 286. 297.
Musset, A. de 363 A.

Nake, Bernhard 139. 140.
Napoleon I. 40. 44. 45. 47. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 197. 488. Beisetzung seiner Asche im Invalidendom: 389—91.
Napoléon, Code 45. 46. 488.
Nares 493.
Nationalbibliothek (Paris 341. 342.
Naumann, Johann Gottlieb 447.
Naumburg 139. 174. 236.
Navarra 511.
Nelson, Admiral 329.
Nestroy 161 A.
Neu-Augustenburg, Schloß 36 A.
‚Neue Badische Landeszeitung' 503 A.
‚Neue freie Presse' (Wien) 373 A.
‚Neue musikal. Rundschau' 159 A.
‚Neue Musikzeitung' (Tonger) 451 A.
‚Neue Reisen der Engländer' (A. Wagner) 492.
‚Neue Zeitschrift für Musik' (Schumann) 133 A. 202 A. 206. 224 A. 225. 268 A. 274 A. 276 A. 301. 311. 315 A. 363 A. 396 A. 422. 461 A. 465. 470 A.
‚Neujahrsfestspiel' (Magdeburg) 226—27. 269.
Neumann (Sänger) 223 A.
Neumarkt (Dresden) 75.
Neumarkt (Leipzig) 15.
Neumünsterkirche (Würzburg) 195 A.
Neupreußen (Nevborussen), Studentenverbindung 139.
New-York-Tribune 246 A. 283 A.
Niederlausitz 152 A. 285 A.
Niemen (Fluß) 488.
Nietzsche, Friedrich 140.
Nikander 342.
‚Nikolai' (Volkshymne) 293. 301. 326.
Nikolaigasse (Leipzig) 171.
Nikolaikirche (Dresden) 256.
Nikolaischule (Leipzig) 111. 123. 131. 171.
Nikolaus, Zar v. Rußland (Nikolai I. Pawlowitsch) 293. 325—26.
‚Nord und Süd' (Zeitschrift) 336. 510.
Norwegen 9 A. 328. 362. 468.
Nothung 357.
Notre-Dame 311. 336. 337.
Nouillard, Georges 359 A. 513 A.
Nourrit (Tenorist a. d. großen Oper zu Paris) 272 A.
Novalis 175.
‚Novize von Palermo, Die' (Nebentitel des ‚Liebesverbotes'): 251. ‚La Novize de Palerme': 349.
Nowa Semlja 104.
Nürnberg 241—42.
Nymphenbad (Dresden) 450.

Oberitalien 373.
Ochsenheimer, Schauspieler 40. 46 A.
Odéon 353.
Oderan (Erzgebirge) 273 A.
Oderigo, Lorenzo 492 A.
Ödipus 92.
O'Donnell 511.
Odyssee 103.
Odysseus 92. 415.
Oehlenschläger (‚Correggio') 261.
Oeser 18.
Offenbach (‚la belle Hélène') 366 A.
Oken, Lorenz 493.
Ökolampadius 24.
Old Compton Street (Westend, London) 507.
Ole Bull 298. 504.
Ollenroth, Student (hallischer ‚Sachse') 138.
‚Oper, Die deutsche' (Artikel a. d. J. 1834) 202—05. 503.
‚Oper und Drama, 224 A. 294 A. 353. 507. 508. 514.
Opéra comique 124. 247 277. 353. 354.
‚Oper, Große' (Paris) 338. 339. 352. 354. 377.
Oper, Italienische' (Paris) 353.
Opitz, Schauspieler 46.
Oppianus 342.
Orlandi, Konditor 60. 66.
Orpheus-Sage 187.
Ortel, Louis 274 A.
Ortlepp, Ernst 173. 174—75 (‚Polenlieder'. ‚Beethoven, eine phantastische Charakteristik'), 179. (Besprechung v. Wagners Cdur-Symphonie). 313 A.
Ossian 166.
Osterlein, Nikolaus 234 A. 319 A. 357 A. 388 A. 404 A. 513 A.
Österreich 487. 488. 492.
Ostrolenka 151.
Ostsee, 284. 298. 326—28.
Otto, Sänger 178.
‚De l'Ouverture' (‚Über die Ouvertüre') 393.
Ouvertüre B dur (mit dem Paukenschlag) 132—34. 143.
Ouvertüre C dur 146. 151. 154. bis 155. 247.
Ouvertüre zu ‚Columbus' (von Apel) 228—29. 247 (Magdeburg). 235—36 (Leipzig). 301 (Riga). 359. 395—98. 422 (Paris).
Ouvertüre D moll 146. 151.

Ouvertüre zu ‚Enzio' (von Raupach) 151.
Ouvertüre zu Goethes ‚Faust' 356/57. 358/59. 395. 396.
Ouvertüre zum ‚Neujahrsfestspiel' (Magdeburg) 226/27.
Ouvertüre ‚Polonia' 151 (ausgeführt in Königsberg 1836).
Ouvertüre ‚Rule Britannia' 274. 301. 502—03.
Oxford 256.
‚Oxford-Essays' v. Max Müller 187 A.

Pachta, Graf 69.
Pacini 414.
Padua 110 A.
Paer (‚Sargino') 53 A. 178. (‚Camilla'): 184.
Paesiello (‚Die schöne Müllerin') 228.
Paganini 351. 505.
Palais Royal (Paris) 335. 367.
Palästina 430.
Palazzesi, Mathilde, Sängerin 154.
Pamplona 511.
Palermo 207. 211.
Palestrina 376.
Paris 13. 51. 85 A. 102. 127. 161. 171. 184 A. 256. 271. 272. 277. 278. 290 A. 313. 314. 321. 327. 335—37. Wagner in Paris: 338—436. Ferner: 437. 440. 441—42. 444. 447. 448. 460. 461. 462. 464. 492 A. 497.
‚Pariser Amüsements' 285 A. 352. 366 A. 404.
Pariser Boulevards 161. 335. 337.
‚Pariser Fatalitäten für Deutsche' 330—32. 375. 389 A. 390 A. 407. 413.
‚Parnasso italiano' von Adolf Wagner 110—11. 491.
‚Parsival' 90 (Kundrys Erzählung von Herzeleide). 104 (‚Selig im Glauben'. Gralthema). 165. 243 (‚Deine Mutter, der du entlaufen'). 317 A. (‚Und ich, ich bins, der all dies Elend schuf!') 348 A. (‚Kein Flehn, kein Elend seiner Ritter').
Paskewitsch 149.
Pasqué, E. 336 A. 510.
‚Pasticcio von Canto Spianato' 224 A. 503.
Paukenschlag-Ouvertüre 132—34. 143.
Paul Veronese 361.
Pauli, Schauspieler 74 A.
Paulinum (Leipzig) 130.
Pecht, Friedrich 61 A. 341 A. 346. 347. 361. 364. 367 370 A. 374. 375. 379. 390 A. 392. 396—98. 402. 403—04. 404 A.
Pegnitz 241.
Peps (Wagners Hund) 450.
Pergolese 376. ‚Stabat mater': 384.
Perkunos 275—76.
Perserkriege 92.
Persiani, Sängerin 353. 384. 391.
Pexsiani (‚Inez de Castro') 395.
Perthes 36 A.
Peter der Große 485.
Peters, C. F. (Bureau de musique, Leipzig) 144.
St. Petersburg 245. 309. 323. 501.
St. Petersburger Vorstadt (Riga) 299. 300. 301. 309. 505.
Petersteinweg (Leipzig) 138.
Peterstor (Leipzig) 109. 152.
Petrarca 25. 110. 489. 490. 491.
Petrik 308.
Pfaffengasse (Würzburg) 195 A.
Pfotenhauer (Kreuzschüler) 104 A.
Philharmon. Gesellschaft (Liverpool) 502.
Philharmon. Gesellschaft (London) 502.
Philoktetes 92.
‚Phantasiestücke in Callots Manier' 57. (Vgl. E. T. A. Hoffmann).
Pichhof vor d. Hallischen Tor (Leipzig) 107. 108. 131. 132. 235. 258 A.
Pikullos 275.
Pilati 349.
‚Pilgerfahrt zu Beethoven' 112. 160. 386. 393. 394.
Pillau 326.
Pillet, Léon 339 A. 381. 382—83. 411. 415. 510.
Pillnitz 76.
Pilsach. Senft von 47.
Pirna 17—18 A. 487.
Pitié, Hospital (Paris) 390.
Pixis 178.
Place Cambray (Paris) 366.
Planer, Christiane Wilhelmine 227 bis 228. 245—46. 269. 270. 272 f. 277. 501. Trauung mit Wagner: 272—73. Von hier ab siehe: Wagner, Minna.
Planer, Gotthelf 272.
Planer, Liddy Amalie 245. 290. 291. 293. 295—96. 300. 301. 308 A. 309. 310. 323.
Planer, Natalie 505 A.
Planitz, Edler v. 139.
Platonismus 491.
Plauenscher Grund (bei Dresden) 87.
Pleiße 15.
Pleißenburg 18.
Pleyelsche Sonaten 133.
Poets Corner (Westminsterabtei, London) 330.
Pogrell, Dem. Luise 301.
Pohl, Richard 511 A.
Pohlenz, August, Musikdirektor 152. 178. 235. 236 A.
Polen 13. 146. 148. 149—51. 171. 284. 484. 485. 486.
‚Polenlieder' (E. Ortlepp) 173.
Polledro, Konzertmeister 95.
Pollert, Karoline (Sängerin) 244. 245. 247 A. 248 A. 250. 253. 256. 264. 298. 301. 500—01.
Pollert, Schauspieler 253. 501.
Polnisch-sächsische Periode 13.
Pologne, Hôtel de 171.
Polonaise D dur à 4 ms. Opus 2. 143. 146. 495.
‚Polonia'-Ouvertüre 151 (ausgeführt in Königsberg 1836).
Pompadour 408.
Poniatowsky 150.
Pontneuf straße (Paris) 336 A.
Poorten, Arved (Violoncellist) 288.
Pösfeld (Prov. Sachsen) 139 A.
Potrimpos 275—76.
Prag 32 A. 69. 74 A. 102. 120. 127 A. 148. 161—66. 176. 214—15. 241. 258.
Präger, Ferdinand 79. 329 A. 330 A.
Preußen 44. 47. 331. 423. 487. 488.
Prölß, J. 300.
Prölß, R. 387 A. 400. 474 A.
‚Prose-Works' (vgl. Übersetzung der ‚Ges. Schriften Wagners') 384 A.
Pückler-Muskau, Fürst 331. 332. 360.
Puget, Loisa 348. 512.
Pultawa, Schlacht bei 485.
Pururavas 187. 190 A.
Pusch, Paul David 37.
Pusinelli 110.
Pyrenäen 331. 332. 508.

Quandt, Familie 109.
Quand, J. G. v. 499 A.
Quartett (ohne Angabe der Tonart, nicht erhaltene Jugendkomposition) 113.
Quartette Beethovens 121. 160.
Quartier latin (Paris) 336.
Queißer (Trompeter) 447.

Ramann, L. 384 A.
Raunstädter Tor 17. 18. 31. 32. 56. 107. 149. 487.
Rastrelli, Joseph 232. 467. 474. 479.
Raupach (‚König Enzio') 151. 164.
Raymund, Ferdinand 161.
Rechberg, Anton Graf v. 71 A.
Rechberg, Graf, bayr. Minister 71.
Redern, Graf 416. 423. 424. 425. 426 A. 427. 428. 439.
Reichels Garten (Leipzig) 121. 221 A. 235.
Reimann, Therese (nachm. Mme. Dessoir 258—60.
Reimann, Dr. H. 189. 191 A.
Reinhold, Sänger 448. 468.
Reinicke, Joh. Georg 19.
‚Reisen (neue) der Engländer' (Ad. Wagner) 492.
Reißer J. 16 A.
Reißiger, Gottlieb 97. 120. 164 A. 323. 400. 413. 421. 450. 452. 554. 457. 467. 478. ‚Yelva': 164 A. ‚Adele de Foix' 425. 426 A. 452 A. ‚Webers letzter Gedanke' 425 A.
Reithmeier, Dem. Julie (Sängerin) 245. 289. 293.
‚Religion und Kunst' 88. 195 A.
Rellstab, Ludwig 267. 268. 497.
Renaissance-Theater (Paris) 348—49. 364—65.
Repnin, Fürst 56. 59 A.
‚Ressource' (Gesellschaft in Riga) 297.
Reuling, Kapellmeister 474 A.
Reuß, Eduard 306 A. 307 A. 378 A. 379 A.
Revoil, H. 510.
Revue et Gazette Musicale de Paris (M. Schlesinger) 342. 357 A. 359 A. 379. 380. 381. 386—87. 395. 396. 404. 410. 420. 422. 433. 434—35. 436.
Revue bleue 363 A.
Rhein 40. 284. 436. 488.
Rheinbund 44. 47. 488.
‚Rheingold (das)' 450.
Ricci, Gebr. 474 A.
Richelieustraße (Paris), siehe rue Richelieu.
Richtersche Weinstube (Magdeburg) 221.
Rienzi 121 A. 139 A. 144. 199. 333. 344. 347. 374. 392. 393. 400. 433. 445. 467. 469. 471. 472—73. 512. Erste Konzeption in Dresden: 280. 281. 282. Dichtung: 303. 305. Komposition begonnen: 306—308. Arbeit am I. Akt: 309. 310. 312. II. Akt in Riga begonnen: 321. Übersetzung ins Französische: 313. 322. 325. II. Akt (Komposition) in Riga vollendet: 323. Instrumentation in Boulogne: 335. Komposition in Paris wieder aufgenommen: 377. 378—79. Für Dresden bestimmt: 377. 424. Partitur

vollendet und nach Dresden abgeschickt: 387. Verhandlungen mit Dresden: 387. 399—401. 402—03. 406. 411. 413. Annahme in Dresden: 415. 417. 419. Verzögerung der Aufführung: 420—21. 425—26. 440. 445. ‚Rienzi'-Proben: 446—47. 448. 449. 450—51. 452—54. Aufführung: 456—60. 461—64. Bruchstücke davon in Leipzig: 465. ‚Rienzis Größe' u. ‚Rienzis Fall': 473. ‚Rienzi' in Berlin: 513.
‚Rienzi'-Haus (Riga) 299.
Ries, Ferdinand 406.
Rietschel, Prof., Ernst 346.
Riga 75 A. (‚Der bethlehemit. Kindermord'). 228. 229. 269—70. 271. 280. 282. Wagner in Riga: 281—323. 504—06. 361. 361. 405. 469. 471 A. 503.
‚Ring des Nibelungen' 509 A.
Ringelhardt, Friedrich Sebald (Theaterdirektor) 196—97. 215. 225. 257—58. 259. 265 A.
Ringelhardt, Dem. (Sängerin) 257.
Risse, Karl (Bassist) 148. 168. 170 A.
Ritter, Alexander 184 A. 449 A. 494 A.
Robber, Neufundländer 317 A. 326. 327—28. 336.
‚Robin des bois' 414.
Rochlitz, Friedrich, Hofrat 177.
Rochlitz, Gräfin Sibylla 484.
Rochow, Herr v. 420.
Röckel, August 449 A. 474 A. 478 A.
Roda, v. (Violoncellist) 232.
Rom 338. 367. ‚König von Rom' 488.
Romanine (Tänzerin) 218.
Rameot, Mr. 312.
Ronsart, ‚Mignonne' 348.
Ronthaler 104 A.
Rose, R. 104 A.
(Röser). Musikalienhändler in Würzburg 170.
Rösler, Prof. 346.
Roßbach, Schlacht bei 4.
Rößig, Anna Sophia 14. 483. 486.
Rößig, Christoph 14. 486.
Rossini 62. 126. 127. 185. 309. 397. 435. 507. ‚Diebische Elster': 62. ‚Tancredi': 62. 184. ‚Cenerentola ossia la bontà in triumfo': 99. ‚Othello': 183. 228. 229. 506. ‚Barbier von Sevilla': 228. 245. 303. 308 A. 501. 506. ‚Wilhelm Tell': 126—27. 385. ‚Stabat mater': 422.
Rostock 256.
Rott, Schauspieler 122.
Rothschild 421. 428. 511.
Rousseau, J. J. 339.
Rubens 361.
Rubini 353. 384. 391.
Rudolf v. Habsburg 492.
Rudolph, M. 291 A.
Rudolstadt 217. 218. 220. 221. 235.
Rue Bergère (Conservatoire) 354. 356.
Rue de la Fromagerie (Paris) 346.
Rue de la petite Friperie (Paris) 336.
Rue de la Tonnellerie Nr. 33 (Wagners erste Pariser Wohnung) 336. 339. 342. 356. 365. 366. 370. 372. 378.
Rue de Lille 512.
Rue de Seine, St. Germain (Paris) 342.
Rue du Helder Nr. 25 (Wagners zweite Pariser Wohnung) 365. 372. 374—75. 391. 402. 419—20.
Rue Jakob Nr. 14. (Wagners dritte Pariser Wohnung) 421. 429.
Rue Latour des Dames 345.
Rue Lepelletier (Paris) 361.
Rue Richelieu (Paris) 333. 335. 370. 379.
Rue Saint Honoré 336.
Rue Vivienne 335.
‚Rule Britannia'-Ouvertüre 274. 301. 502—03.
Rüpel (Wagners Pudel in Magdeburg) 234.
Russel Mitford, Mary 304 A.
Russie, Hôtel de (Berlin) 263. 264.
Rußland 9 A. 51. 284. 285 A. 304. 324. 337.

Saale 35. 217.
Saalgast (i. d. Niederlausitz) 152.
‚Saardam. Bürgermeister v.' 76.
Sachs, Hans 8. 255.
Sachsen 10. 13. 17. 42. 44. 45. 52. 54. 130. 331. 484—88.
Sachsen-Weißenfels, Herzöge v. 36 A.
Sächsische Schweiz 234.
Saktideva 187—88 A.
Salle Erard (Paris) 384.
Salle St. Honoré 395.
Salomé, Regisseur am Renaissancetheater 364—65.
Salzburg 373. 376. 384.
Sammet, Sänger (Riga) 308.
Sandrini, Signora 62.
Sandwike (Sandvigen) 328. 412.
‚Sängerkrieg auf Wartburg' 116. 345. 432.
Santen-Kolff, J. v. 357 A. 380 A. 497.
‚Sarazenin, Die' 429—31. 433.
‚Sargino' (Paer) 53 A. 175.
Sassaroli, Kastrat 62.
Savonarola 508.
‚Saxonia' (Leipziger Studenten-Verbindung) 129. 136. 138—40.
Schäferspiel 115—16.
Schären (Norwegen).
‚Schauspieler und Sänger, Über' 68. 229 A.
Schefer, Arn 351 A.
Schefer, Leopold 285 A.
Scheibler, Bassist 308 A.
Schelle, Ed. 342.
Schelling 21. 104. 173. 313 A.
Scheveler, Konsul (Riga) 317
Scheuerlin, Georg (‚Der Tannenbaum') 314—15.
‚Schild, Zum grünen' (Gasthaus in Leipzig) 150.
Schilda 411.
Schildaer Berg 12 A.
Schiller 4. 5. 6. 15. 21 (Adolf Wagner mit ihm bekannt). 21. 32. 33. 37. 38. 39—10. 13 (Tod). 60. 175. 176. 487. 488. 489. 490. 491. ‚Die Räuber': 5. 33. 43 (Franz Moor). 287 A. 487. ‚Fiesko': 33. 46. ‚Kabale und Liebe': 33. 37. 43. 106. ‚Don Carlos': 4. 33. 39. 43. 68. 69—70. 490. 491. ‚Wallenstein': 33. 39. 46. 68. 106. ‚Maria Stuart': 322. ‚Die Jungfrau von Orleans': 39—40. 301. 488. ‚Die Braut von Messina': 4. 5—6. 29. 31 (Motto). 39. 43. 322. 488. ‚Wilhelm Tell': 43. 126. 127 A. ‚Prinzessin Turandot': 25 A. ‚Das Lied von der Glocke': 301. 465.
Schindelmeißer (Dorns Stiefvater, Rentier in Königsberg) 120.
Schindelmeißer, Louis 120. 121. 280. 282—83. 289. 290 A. 319 A. 474 A. 478.
Schindler, Anton (Beethoven-Biograph) 406—07. 509.
Schindler, Dem. (Sängerin) 225 A. 244. 247 A. 248 A. 501.
Schindler, Student (Neupreuße) 139.
Schirmer, Schauspielerin 74 A.
Schlackenburg (Teplitz) 207. 443. 446.
Schlegel, August Wilh. und Friedrich v. 21. ‚Jon': 29. Shakespeare: Übersetzung 121.
Schlegel, Elias (‚Hermann') 18. 487.
Schlesien 44—45. 52. 55. 171.
Schlesier, Gustav 104. 173. 174—75 (‚Oberdeutsche Staaten und Stämme', ‚Wilhelm v. Humboldt'). 313.
Schlesinger, Maurice 334. 397. 383. 385. 388. 393. 395. 398. 399. 414. 323 A. 433 A. 436. 438.
Schletter 439 A.
Schloßberg (Teplitz) 207. 433. 446.
Schlösser, Dr. Rudolf 22.
Schmale, Wilhelm, Regisseur 226 (Neujahrsfestspiel).
Schmidt, Schauspieler 43.
Schmidt, Friedrich (Tenorist) 234. 265 A. 279. 319.
Schmidt, Joh. Philipp Samuel, Hofrat 471.
Schmidt, Mme., Schauspielerin 277.
Schmiedestraße (Riga) 286.
Schneider, Frau Dr. 85.
Schneider, Friedrich (Dessau) 203.
‚Schneiderherberge' (Leipzig) 177.
Schnorr v. Carolsfeld, Julius 70.
Schöffel, Heinrich Gottlob 55.
Schöffel, Julianne Henriette (nachm. Frau Hofrätin B. in Stuttgart) 55.
Schönau (bei Teplitz) 433.
Schönefeld (bei Leipzig) 8. 15. 16. 261. 487.
Schönfeldt, Adolf v., Senior der ‚Saxonia' 138—39.
Schopenhauer, Arthur 38. 55. 115 141. 295 A. ‚Die Welt als Wille und Vorstellung' 55. 295 A. (über ‚Norma' v. Bellini). 358 (über ‚Lachen und Weinen').
Schöpperitz, Vinzent 36 A.
Schotts Söhne (Mainz) 131. 145. 146. 159—60.
Schott, Johann 145.
Schottische Küste (urspr. Schauplatz der Handlung des ‚fl. Holl.') 378. 442. 468.
Schottländer (Breslau) 363 A.
Schreiber, Tenorist 244. 253. 501.
Schröder, Schauspieler 197.
Schröder, Sophie (die große Tragödin) 40. 106. 465. 499.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 100. 160. 200—201. 202. 227. 229—230. 230—33. 241—42. 329. 346 A. 369. 373. 377. 400. 413. 440—41. 446. 447. 451. 453. 454. 457 458. 465. 468—69. 470. 476. 497—99. 504.
Schubert, Franz (‚Der Wanderer') 395.
Schubert, Franz, Konzertmeister (Dresden) 446.
Schubert, F. L. 177 A.

Schuberth, Louis, Musikdirektor (Königsberg) 269. 270. 274. 276. 279. 474 A.
Schulze, Ernst (‚Die bezauberte Rose') 27.
Schulze, Heinrich Karl Elias 37.
Schumann, Klara, geb. Wieck 178. 206.
Schumann, Robert 121. 146. 202. 205—06. 224. 225. 244. 257. 265. 268. 279. 391. 433. 465. 478. 479. 508. ‚Klaviersonate' in Fis moll (op. 11) 279. ‚Die beiden Grenadiere' 391—92. ‚Neue Zeitschrift für Musik' 133 A. 202 A. 224 A. 225. 247. 257. 268 A. 274 A. 276 A. 279. 301. 311. 315 A. 363 A. 422. 461 A. 465. 470 A. 502.
‚Schumannianer' 206 A.
Schunke, Ludwig 206.
‚Schützenhaus, Altes' (Leipzig) 152. 177.
Schwab, Gustav (und Chamisso) ‚Musenalmanach' 314 A.
Schwarzenberg (i. Sachsen) 139 A.
Schwarzhäupterhaus (Riga) 301—02. 311. 317. 322. 503.
Schwarzhäupterplatz (Riga) 297.
Schweden 485.
Schwederski (Mitglied des Rigaer Theaterkomitees) 318.
Scipio 47.
Scottowe, Augustin 492.
Scribe, Eugène 272. 277. 278. 282. 313. 349—50. 452. Lustspiel: Une chaîne 423.
Secondasche Gesellschaft 32. 35. 37. 45. 51. 52. 53—55. 59. 61. 488.
Seconda, Franz 32. 45. 46 A. 52. 53. 59 A. 61.
Seconda, Joseph 32. 53.
Seebach, Alexander v. 139.
Segnitz, Eugen 91 A. 103 A. 157 A.
Semit (u. Arier) 9—10 A.
Semper, Gottfried 61 A. 377.
Seneca 324 A.
Senft v. Pilsach, Staatsminister 47.
Senta (im ‚fl. Holländer', vorher: Anna) 378.
Servais, Franz 274. 405.
Seume, Joh. Gottfried 242.
Seybold 24.
Shakespeare, William 29. 103. 105. 109. 111. 201. 242. 292. Denkmal i. d. Westminster-Abtei: 330. ‚Othello': 43 (Jago). 68. ‚Hamlet': 46. 68. 105. ‚Romeo und Julia': 61 (Romeo). 102—03. 246 A. 497. ‚König Lear': 105. 123. 287. ‚Julius Cäsar': 119. 121—22. ‚Kaufmann von Venedig': 106. 120 A. (205). ‚Maß für Maß': 205—06. ‚Leben' (v. A. Scottowe) 492. ‚Glossary' (Adolf Wagner) 493.
‚Sibirien' 316 (vgl. 269: ‚preußisch Sibirien' = Ostpreußen).
Siegertsches Militärmusikkorps (Riga) 291.
‚Sieben Kompositionen' zu Goethes ‚Faust': 153. 497.
‚Siegfried' 77. 90. 92. 255.
Sillig, Dr. (Lehrer Wagners) 92.
St. Simonismus 171. 360.
Sinner (Philolog) 444 A.
Sintenis, Joh. Gottfried 19.
Sipp, Robert 116. 152 A.
Sitzerode Heide 12 A.
Sizilien 207—211 (sizilian. Vesper 211). 430.
Skraup, Musikdirektor (Prag) 474 A.
Sleibrevig (Norwegen) 328 A.
Smart, Sir George 199 A.
Sobolewski, E. 274 A. 279.
Sodoffskysches Haus (Dorns Wohnung in Riga) 297.
Soho (Stadtteil in London 506—07.
‚Une soirée heureuse' 420.
Solbrig, Deklamator 109. 152.
Solié, ‚Das Geheimnis': 68. 223.
Solms-Tecklenburg, Graf Karl Allwill 139. 459.
Somadeva, Märchensammlg. 187 A.
Sonate (ohne Angabe der Tonart) 113.
Sonate A dur 496—97.
Sonate B dur op. 1: 143. 146. 494—495. 496. 497.
Sonntag, Henriette 120.
Sophokles 101 A. 242. ‚König Ödipus': 24. 28.
Spandau 44.
Spanien 511.
Spazier, Hofrat 27.
Spazier, Minna 27.
Specht, A. (Musikreferent des Pariser ‚Artiste') 395.
Spenersche Zeitung 133 A. 471.
Sperber, K. J. 104 A.
Spohr, Louis 148. 176. ‚Jessonda': 244. 246. 247. 281. 301. 501. 506.
Spontini 75. 162. 199 A. 204 A. 264. 266. 268. ‚Die Vestalin': 54 A. 124. ‚Olympia': 75. 205 A. ‚Ferdinand Cortez': 268. ‚Nurmahal': 152.
Sporergasse (Dresden) 460.
Spotorno 492.
Sprottau (Schlesien) 171.
Sridatta 187 A.
Sseroff, Alexander 514.
Stadtwogtei (Berlin) 263.
Stanislaus Leczynski 485.
Starke, Herm. Theodor 100.
Steffens 21.
Steger, H., Regierungsrat (Wien) 272 A. 505 A.
Stegmayer, Ludwig, Kapellmeister (Leipzig) 199. 259.
Stein, Heinrich von 11.
Stein, Kreuzschüler 104 A.
Stein, Musikdirektor (Freiberg) 474 A.
Stein, Schauspieler 70 A.
Steindamm Nr. 111 (Wagners Wohnung in Königsberg) 274.
Stephansdom (Wien) 161.
Stern, Daniel (Gräfin d'Agoult) 25 A.
Stettin 44.
Stieler, Porträtmaler 71 A.
Stöger (Theaterdirektor) 215.
Stolberg, Graf 101.
Stölzer, Student (Lusate) 139.
Stötteritz bei Leipzig 54.
Stralsund 256.
Straßburg 170 A. 185.
Straußsche Walzer 161. 173. 351 A.
‚Striezel' (Zuname von Wagners Hund Peps) 450.
Striezelmarkt (Dresden) 450.
Stuttgart 55. 74 A. 174. 278. 312. 313. 314. 380. 466.
Symphonie I in C dur 151. 156—59. 161—62. 176—79. 226. 236.
Symphonie II in E dur (Skizze) 218—220.
‚Szene und Arie' 152.

Tageblatt, Berliner 378 A.
Talma, Schauspieler 53.
Tamann 104 A.
Tamburini, Sänger 353.
‚Der Tannenbaum' 314—315.
Tannenhain (= Thammenhain) 12 A.
Tannhäuserlied 431.
Tannhäuser-Sage 345. 432.
‚Tannhäuser' 116. 148. 212. 213 (Gnadenmelodie). 255 258. 397 A. 450. 452. 496 (‚Inbrunst im Herzen'). 513. Konzeption: 431—32. 433. 436. Szenischer Entwurf u. erste musikal. Skizzen: 445—46.
Tappert, Wilhelm 143. 154. 162 A. 167. 193. 218. 220. 279—80. 402 A. 466 A. 495. 513.
Taschenbuch, Bayreuther 285 A. 328. 403. 492. 497. 511 A.
‚Taschenbuch für Liebe und Freundschaft' 27.
Tasso 110. 491.
‚Tausend und eine Nacht' 299. 366.
Teasdale, Mrs. 506.
Teicher, Joh. Friedrich 16 A.
Teplitz 51. 55. 206—07. 214. 237. 241. 440. 441. 442. 443—46. 448. 468 A.
‚Teufelsmühle (die) am Wienerberge' 99.
Thalwitz (i. Sachsen) 12. 484. 485.
Thammenhain (bei Wurzen) 11. 12. 483. 484. 485.
Thanisches Haus (Riga, erste Wohnung Richard Wagners) 286. 504.
‚Theater' (von Adolf Wagner) 29.
‚Theater u. Publikum' (v. Adolf Wagner) 29. 113.
Théâtre de l'Ambigu comique (Paris) 312 A.
Théâtre de la Renaissance (Paris 348). 349. 364—65.
Théâtre des Variétés (Paris) 349. 366.
Théâtre français (Paris) 53. 423.
Théâtre italien (Paris) 352—53.
Themse 329.
Thering, Schauspieler 46 A.
‚The work and mission of my life' 51 A.
Thiele, Anna (Sängerin) 448.
Thiers (Minister) 389.
Thomä, Andreas Friedrich 35.
Thomä, Jeanette 35. 37. 55. 73. 82. (109). 493. 494.
Thomäsches Haus (vormals Apelsches Haus) in Leipzig 32. 35. 43. 55. 56. 73—74. 109. 493. 494.
Thomas, Musikdirektor 502—03.
Thomaskirche (Leipzig) 55. 486. 487. 493.
Thomasschule (Thomana) 15. 21. 33. 34. 111. 131. 134. 136.
Thomastor (Leipzig) 177.
Thüringen 10. 436.
‚Thüringer' (Studentenverbindung) 139.
Tichatschek, Joseph 246. 377. 400. 441. 446. 447. 450. 454. 457. 458. 459. 461. 465.
Tieck, Ludwig 24. 28. 29. 60. 61. 74. 95. 96. 113. 114. 122. ‚Tannhäuser' (Erzählung): 114. 431. 432. ‚Der gestiefelte Kater': 60.
Tiergarten (Berlin) 264. 267.
Tierjot, Julien 360.
‚Times' 502—03. 506.
Tilsit 313.
Tilsiter Frieden (41.) 47.
Tirol 373.
Tischer, Student (Lusate) 139.
Tomaschek, Wenzel 164. 165.
Tonger 451 A.
Tonnellerie straße (Rue de la

Tonnellerie, Wagners erste Wohnung in Paris 336. 339. 342. 356. 357. 365. 369. 370. 372. 375.
Torgauer Straße 12 A.
Töpfer, Jos. Gottfried 37.
Töpfer, Maria Regina 37.
Töpfergasse Nr. 7 (Wagners erste Wohnung in Dresden) 438.
Trafalgar, Schlacht bei 329.
Träger, Adolf, Kaufm. 37. 55. 74. 109.
Tragheimer Kirche (Königsberg) 272. 273.
Tramond, fabelhaftes Königreich (i. d. ‚Feen') 187.
Trauerspiel, Das große 105. 106. 111. 112. 117.
‚Tristan und Isolde' 345 A. (‚Und Kurwenal du, du säh'st sie nicht?'). 495—96 (‚Sehnsuchtsmotiv').
Tristram Shandy 329.
Tryphiodorus 344 A.
Tuilerien 335. 389.
Tumbuktu 104.
Tunis 338 (Motto).
Turnaer Wiese und Garten (bei Teplitz) 443.
Tzetzes 344 A.
Tzschoppe, Herr v. 236.

‚Über das Dirigieren' 162. 163 A.
‚Über deutsches Musikwesen' 383. 393.
‚Über die Ouvertüre' 393.
‚Über Franz Liszts symphon. Dichtungen' 279 A.
‚Über Schauspieler u. Sänger' 68.

Ubrich, Sänger 125.
Uhlig, Theodor 145. 154 A. 267 A. 346 A. 358. 359 A. 401 A. 406 A. 415 A. 421 A. 436 A. 453 A. 470 A. 478 A.
Ulibischeff 405.
Ulrich v. Hutten 24.
‚Umwege' (Lustsp. v. Adolf Wagner) 29.
‚Undine' (Fouqué) 25.
Undinensage 187.
‚Une soirée heureuse' 429.
Unstrut 41.
‚Urania' (Zeitschrift) 27.
‚Urvaçi' 187. 189 A.

Bach 27.
‚Vaisseau fantôme' (Dietsch) 442. 510. 511.
Valentigney (Doubs) 303 A. 345 A. 401 A. 415 A.
Valentino, Orchesterdirigent (Paris) 396. 422.
Valentino, H. (Pseudonym Wagners) 422. 502.
‚Vampyr'-Einlage 192. 193. 194.
Variétés-Theater 349. 366.
Varnhagen v. Ense 175. 267.
Venedig 77.
Venusberg 432.
Veronese, Paul 361.
Véry (Pariser Restaurant) 449 A.
Vestri, Gioachino (Sänger) 448.
Vietinghoffsches Haus (Riga) 286.
Vieuxtemps, Henri 298 A. 405. 406. 504.
Vieweg 420.
Vigny, Alfred de 351 A.
‚Virtuos (der) und der Künstler' 384. 393.
‚Visite (une) a Beethoven' 386.
Vivienne, Rue 335.
Vivienne, Concerts 354.
Voigt, Schwertfeger 59. (Auf S. 83 sind die Worte ‚im Voigtschen Hause' zu tilgen.)
Völbling, Adolf 19.
Voltaire 3.
Voß, Joh. Heinr. 101. 104 A.
Voß, Leopold (Buchhändler) 171.

Wächter, Michael 448. 459. 468. 470 A.
Wächter, Frau 468.
Wagner, Adolf (Gottlob Heinrich Adolf) 17 A. 19. 20—30. 34. 37. 45 A. 46. 55. 64—65. 73—74. 81—82. 101. 108. 109—10. 111. 114 A. 130. 242—43. 487. 489—91. 492—494. 499—500.
Wagner, Albert 34. 37. 39. 45 A. 46. 48. 52. 57. 58. 59. 65. 72—73. 75. 81. 82. 83. 93—95. 106. 109. 180. 183—85. 191—94. 290 A. 442—443. 464. 488. 493 A. 494.
Wagner, Anna (zweite Gattin des Sam. W. I) 485. 486.
Wagner, Anna, geb. Benewitz 12. 483. 484. 486.
Wagner, Anna Dorothea 12. 485. 486.
Wagner, Anna Elisabeth 486.
Wagner, Anna Sophia, geb. Rößig 14. 483. 486.
Wagner, Barbara 12. 483. 484. 485.
Wagner, Christiane Wilhelmine, geb. Planer (Richard Wagners erste Gattin), siehe: Minna Wagner.
Wagner, Christine Eleonore 14. 486.
Wagner, Clara. Siehe: Klara Wagner.
Wagner, Cosima, geb. Liszt 25 A. 116 A. 483. 503 A.
Wagner, Dorothea Elisabeth 486.
Wagner, Elisabeth 484.
Wagner, Emanuel 12. 17 A. 483. 484. 485. 486.
Wagner, Ernst (Buchhandlung in Magdeburg) 231. 232.
Wagner, Franziska, verm. Ritter (Tochter Albert Wagners) 183.
Wagner, Friederike (‚Tante Friederike') 19. 35. 487. 493. 494.
Wagner, Friedrich (Karl Friedrich Wilhelm, der Vater Richard Wagners) 19. 31—40. 41. 42. 45. 46. 47. 48. 63. 64. 483. 487. 488. 491. 492.
Wagner, Gustav (Karl Gustav) 38. 488.
Wagner, Gottlob Friedrich (Wagners Großvater) S. 10. 14. 15. 16 17—19. 21. 34. 486. 487. 488.
Wagner, Gottlob Friedrich (vorehelicher Sohn des Vorigen) 16. 487.
Wagner, Gottlob Heinrich Adolf Oheim Richard Wagners), siehe: Adolf Wagner.
Wagner, Hans Samuel 385.
Wagner, Helferich Siegfried Richard (Sohn Richard Wagners), siehe: Siegfried Wagner.
Wagner, Immanuel, siehe: Emanuel Wagner.
Wagner, Johann 17 A.
Wagner, Johann Gottlieb 485.
Wagner, Johann Gottlieb (Pirna) 485.
Wagner, Johann Heinrich 484.
Wagner, Johanna (Tochter Albert Wagners) 183. 186. 443.
Wagner, Johanna Christiane Friederike, siehe: Friederike Wagner.
Wagner, Johanna Christine 484.
Wagner, Johanna Rosalie (Wagners Schwester), siehe: Rosalie Wagner.
Wagner, Johanna Rosina, geb. Bertz (Berthis) 36. 48. 54. 56. 57. 76. 81. 85. 86. 87. 89—90. 94. 97. 106. 108. 144. 147. 171—72. 238—239. 249—50. 251—52. 265. 290. 418—19. 438. 440. 443. 446. 462. 483. 487. 488. 492. 506.
Wagner, Johanna Sophia (Tochter Samuel W. II.) 14. 486.
Wagner, Johanna Sophia, geb. Eichel (Wagners Großmutter) S. 15. 16. 19. (31). 58. 487. 488.
Wagner, Julius (Karl Julius) 38. 48. 65. 80. 192. 438. 488.
Wagner, Karl Friedrich Wilhelm (der Vater Richard Wagners), siehe: Friedrich Wagner.
Wagner, Karl Gustav, siehe: Gustav Wagner.
Wagner, Karl Julius, siehe: Julius Wagner.
Wagner, Klara (Klara Wilhelmine, verm. Wolfram) 38. 65. 74. 83. 99. 106. 147. 241. 443. 462. 488.
Wagner, Luise (Luise Konstanze, verm. Friedrich Brockhaus) 37. 38. 48. 57. 59. 63. 81. 83. 106. 108. 120. 147. 238. 290. 361. 370. 371. 438. 440. 462. 488. 492.
Wagner, Maria Sophia 486.
Wagner, Maria Theresia 38. 59. 488.
Wagner, Minna, geb. Planer 170 A. 227—28. 245—46. 269. 270. 272—74. 277. 279—80. 282—83. 290. 296. 301. 310. 322. 330. 347. 361. 362. 379. 371. 396—98. 429. 437. 438. 440. 443. 446. 448. 457. 460. 462. 465. 470. 483. 505.
Wagner, Ottilie (Wilhelmine Ottilie, verm. Heraiann Brockhaus) 38. 65. 83. 84 A. 108. 147. 171. 250 A. 256. 282. 438. 440. 462. 488.
Wagner, **Richard** (Wilhelm Richard). Geburt: S. 52. 488. Taufe: 55. Übersiedelung nach Dresden: 59. Schwächliche Gesundheit des Kindes: 65. Richard vier- bis fünfjährig: 66. Früheste Entwickelung. Geschicklichkeit im Klettern: 73. ‚Richard wird groß und grundgelehrt': 73. Soll Maler werden 73. 83. ‚Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?' 76. Eisleben: 79—81. Kreuzschule in Dresden: 82 usw. usw.
Wagner, Rosalie (Johanna Rosalie) 38. 48. 57. 59. 63. 64 (Debut). 72. 73 (Hofschauspielerin). 77. 78—79. 81. 83. 95. 99—100. 101. 102—03. 105—06 (nach Prag engagiert). 120 (wieder in Leipzig). 121. 122—23 (Gretchen im ‚Faust'). 125—26 (Stumme von Portici). 147. 163—64. 169. 171. 178 A. 191. 192. 214. 216. 220. 241 A. 242. 249. 258. 259—60. 261—62. 290. 501/02.
Wagner, Samuel I. (geb. 1643) 11. 12. 483. 484. 485. 486.
Wagner, Samuel II. (geb. 1676) 484. 485.
Wagner, Samuel III. (geb. 1703) 12. 13. 14. 483. 484. 485. 486.
Wagner, Samuel (IV.) 485.
Wagner, Samuel August (V.) 14. 485.
Wagner, Samuel August (VI.) 486.
Wagner, Siegfried (Helferich Siegfried Richard) 4. 116 A. 471 A. 483. 500.

Wagner, Sophie, geb. Wendt (als Schriftstellerin ‚Adolfine') 109. 493.
Wagner, Susanna Karoline 14. 486.
Wagner, Thereje 38. 59. 488.
Wagner, W. (Herausgeber der Hamburger Shakespeare-Ausgabe) 492 A.
Wagner, Wilhelmine, s: Minna Wagner, geb. Planer).
Wagner, Wilhelmine Ottilie (Schwester Richard Wagners), siehe: Ottilie Wagner.
‚Wagner-Enzyklopädie' 493 A.
‚Wagner-Museum' (Eisenach) 98. 141 A. 197 A. 357 A.
Waidewuthis 276.
Waisenhausstraße Nr. 5 (Wagners zweite Wohnung in Dresden) 449. 466.
Wahl, Christina Elisabeth 31.
Wahl, Johann Friedrich 31.
Wahnfried 76 A. 146. 151. 153. 160. 246 A. 259. 261. 293 A. 433 A. 460 A. 507.
Waldheim (Zuchthaus) 449 A.
‚Walküre (die)' 450. 496 (‚war es so schmählich, was ich verbrach').
Walther v. der Vogelweide 195 A.
Warschau 13. 51. 149. 484. 485.
Wartburg 436. ‚Sängerkrieg auf Wartburg 116.
Wartburgfest 493 (‚Wartburgiade').
Wasiliewski, G. W. v. 386 A.
Webb (Architekt) 329 A.
Weber, Dionys 161. 162—63. 164. 166. 215.
Weber, Karl Maria v. 5. 6. 25. 45. 67—69. 81. 95—98. 102 (Tod). 113. 114. 118. 175. 176. 186. 199 A. 212. 303. 376. 385. 415. 475. 477. 479. 495. 497. ‚Silvana': 95 A. 108. ‚Lützows wilde Jagd': 97. ‚Der Freischütz': 5. 72. 75. 81. 95 A. 96. 97. 98. 114. 184. 199 A. 228. 229—30. 245. 291. 298. 308 A. 506. (‚Der Freischütz' in Paris): 410. 414—15. ‚Preziosa': 96. 99. 100. 108. 228. 322. 506. ‚Euryanthe': 5. 81. 387. 459 (Adolar). 477. 504. ‚Oberon': 102. 184. 228. 301. 325. 506. ‚Rondo brillant' in Es 495.
Weber, Karoline v., geb. Brandt 69. 415.
Weber, Max Maria v. 61.
Wegeler, F. G. 406.
Weidmann (Buchhandlung) 499 A.
Weigl, ‚Adrian v. Ostade': 68. ‚Die Schweizerfamilie': 25. 241/42. 245. 298. 308—09 A. 506.
Weimar 21. 24. 74 A. 83. 122. 474 A.
Weimarische Theatergruppe 39. 45.
Weinhold 139.
Weinlig, Christian Theodor 141 bis 144. 154. 494.
Weinlig, Charlotte Emilie (Gattin des Vorigen) 144.
Weißenfels a. d. Saale 35. 36. 483. 487. 488.
Wendt, Amadeus 20 A. 27. 109. 492.
Wendt, Sophie (verm. Adolf Wagner) 109. 493—94. (‚Adolfine' 109 A.).
Werner, Zacharias (‚Kreuz an der Ostsee') 276.
Werthes, Hofrat (Gozzi-Übersetzer) 25 A.
Wesendonck, M. 489.
Westend (London) 507.
Westfalen 55.
Westfälischer Friedensschluß 484.
Westminster-Abtei (London) 330.
Wieck, Friedrich 205.
Wieck, Klara (verm. Robert Schumann) 178. 206.
Wieland, Christoph Martin 21. 23. 25. 489. 490. 493. ‚Musarion' 18. ‚Deutscher Merkur' 23.
Wieland (der Schmied) 85. 92.
Wien 13. 95. 160—61. 176. 215—16. 298. 309. 376.
‚Wiener Zeitschrift für Kunst' 70 A.
Wienbarg, Ludolf 174 A.
Wiesand, Dr. Wilhelm 37. 55.
Wiesbaden 514.
‚Wiklef' (v. Adolf Wagner) 24.
Wild, Tenorist 161. 163.
‚Wildfang, Herzog' (Siegfried Wagner) 4.
Willig, E. (Pseudonym Ludwig Geyers) 63.
Wilhelm, Herzog v. Bayern 71 A.
Wilhelm, Prinz v. Preußen (nachmals: Kaiser Wilhelm I. 246—47.
Winckelmann, Joh. Joachim 4. 14 A.
Winkler, Georg Friedrich, Hofmaler 60.
Winkler, Hofrat (Pseud. Theodor Hell) 59 A. 60. 61. 342 A. 399 bis 400. 401. 404. 405. 411. 415 A. 423. 433. 509.
Winter, P. v. (‚Das unterbrochene Opferfest') 325. 506.
Wintergarten (Leipzig) 107.
Wissendorf de Wissukuok, Henri 276 A.
Wittgenstein, General 52.
Wittmann, C. Fr. 72 A.
‚Wochenblatt, Musikal.' 154 A. 167 A. 195 A. 218 A. 221 A. 402 A. 451 A. 453 A.
Wohlbrück, Gottfried, Schauspieler u. Regisseur 69.
Wohlbrück, W. A. (Marschners Schwager, Textdichter des ‚Vampyr', von ‚Templer u. Jüdin' 2c.) 289. 311.
Wöhrmannscher Park (Riga) 287.
Wolf, Eugen 363 A.
Wolf, Hermann (Konzertdirektion) 157 A.
Wolff, Pius Alexander, Schauspieler 70 A. 74 A.
Wolff, Mme., Schauspielerin 70 A.
Wolfram, Sänger (später Kaufmann in Chemnitz) 147. 241. 243 bis 244. 254. 443.
Wolfram, Klara, geb. Wagner 38. 65. 74. 83. 99. 106. 147. 241. 243 bis 244. 254. 443.
Wöllner 23 A.
Woltersdorf, A. (Theaterdirektor) 277 A.
Wolzogen, Freiherr Alfred v. 100 A. 231 A. 497. 499.
Wolzogen, Freiherr Hans v. 97. 165. ‚Erinnerungen an R. Wagner' 96 A. 97. 204 A. 206 A. ‚R. Wagner u. die Tierwelt': 165 A. 235 A. 317 A. ‚Idealisierung des Theaters': 5 A. ‚Urgermanische Spuren' 9—10. ‚Musikalisch-dramatische Parallelen' 214 A.
‚Work and mission (the) of my life' (R. Wagners Lebensbericht') 51 A. 115 A. 128 A. 150 A.
Wotan 311 A.
Wrede, Albert (Bassist) 290. 292 bis 293. 301. 308 A.
Wrede, Feldmarschall Fürst 71 A.
Wüst, Henriette 121. 152. 448. 451. 457. 458. 459.
Wurzen 11. 13.
Wurzbach, A. v. 136 A.
Würzburg 170. 179. 180. 183—95. 243.
Würzburger Musikverein 180. 185. 194.

Xaver, Prinzregent v. Sachsen 487.

Yajurveda Brahmana 187 A.
‚Yelva' (v. Th. Hell u. Reißiger) 164 A.
‚Yngurd, König' v. (Müllner) 62.

Zacharias, E. M. 104 A.
‚Zampa', s. Herold.
‚Zeitschrift für Kunst, Wiener' 70 A.
‚Zeitschrift, Neue, für Musik (R. Schumann) 133 A. 202 A. 206. 221 A. 225. 268 A. 274 A. 276 A. 301. 311. 315 A. 363 A. 396 A. 422. 461 A. 465. 470 A.
‚Zeitung, Allgem. musikalische' 147. 151. 177 A. 179.
‚Zeitung, Allgemeine' (Augsburg) 36 A. 56 A. 79 A. 87 A. 341 A. 363. 375 A.
‚Zeitung, für die elegante Welt' 171. 172—76. 177. 178. 197. 202. 205 A. 360 A. 465—66. 475.
Ziegelbastei (Breslau) 24.
Ziegelrode (bei Artern) 42 A.
‚Ziegengrund' (bei Loschwitz) 86.
Ziegler (‚Parteienwut') 61.
‚Zodiakus, Literarischer' 17 A.
Zürich 77. 93 A. 139 A. 148. 191—92. 293 A. 405 A. 406. 491.
‚Zur Eiche' (Schönau bei Teplitz) 443.
‚Zuschauer, Der' (Riga) 291 A. 292 A. 293. 311 A. 322 A.
Zwinger (Dresden) 450.
‚Zwingerstraße (Dresden) 472.
‚Zwingli' (v. Adolf Wagner) 24.

Berichtigungen.

Seite 12, Anm. Zeile 3 lies: im ‚Tannenhain' hatte, uns ꝛc.
„ 16, Anm. Zeile 4 lies: beim ersten (nicht: ernsten) Durchlesen.
„ 18, Zeile 6 v. o. fehlt hinter dem Worte ‚erholen' die Ziffer [1], als Hinweis auf die Fußnote.
„ 73, „ 14 v. u. lies: im Zeichnen.
„ 102, „ 1 v. o. lies: mit Längstvergessenem und Entschwundenem.
„ 105, „ 8 v. o. lies: gewaltsamste Vorgänge.
„ 139, „ 12 v. o. ist das Wort ‚Märkern', mit darauf folgendem Komma, zu tilgen.
„ 143, „ 17 u. 32 (sowie Fußnote, Zeile 4) lies: Polonaise (nicht: Polonäse!)
„ 259, „ 8 v. u. lies: welche die Leipziger Theaterbesucher.
„ 343, „ 25 v. o. lies: „Hier kann man nicht klagen (wie in Wien), daß die Ideen ausgehen'.
„ 361, „ 13 v. o. lies: ‚und der so auffallend vornehm aussehende' (die eingeschobenen Worte sind unecht und zu tilgen).
„ 390, „ 31/32 v. o. lies: ‚der fröhlich durchlebten Sommer im Leben ihres Eigentümers'.
„ 442, „ 29 v. o. lies: ‚der sich, wie Küstner, so pünktlich'.
„ 448, „ 2 v. o. Die hier angeführte Seitenzahl muß heißen: S. 152.

ML
410
W1G52
1905
Bd.1

Glasenapp, Carl Friedrich
Das Leben Richard
Wagners
Bd.1

ML
410
W1G52
1905
Bd. 1

792478
Glasenapp, Carl Friedrich
Das Leben Richard
Wagners
Bd. 1

PLEASE DO NOT REMOVE
SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 13 19 02 010 1